



HAL
open science

La Schola Cantorum dans la vie symphonique à Nantes de 1913 à 1947

Michelle Bourhis

► **To cite this version:**

Michelle Bourhis. La Schola Cantorum dans la vie symphonique à Nantes de 1913 à 1947. Art et histoire de l'art. Normandie Université, 2017. Français. NNT : 2017NORMR127 . tel-01778946

HAL Id: tel-01778946

<https://theses.hal.science/tel-01778946>

Submitted on 26 Apr 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Normandie Université

THESE

Pour obtenir le diplôme de doctorat

Préparée au sein de l'université de Rouen Normandie

SPÉCIALITÉ MUSIQUE

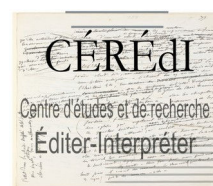
La Schola Cantorum dans la vie symphonique à Nantes de 1913 à 1947

**Présentée et soutenue par
Michelle BOURHIS**

**Thèse soutenue publiquement le 20 décembre 2017
devant le jury composé de**

Jean-Christophe BRANGER	Professeur des universités, Université de Lorraine	Rapporteur
Florence DOÉ de MAINDREVILLE	Maître de conférences, Université de Reims Champagne	Examineur
Laure SCHNAPPER	Professeur agrégé HDR, École des hautes études en sciences sociales-centre Georg Simmel	Rapporteur
Yannick SIMON	Professeur des universités, Université de Rouen Normandie	Directeur de thèse

Thèse dirigée par Yannick SIMON, laboratoire CÉRÉdI



REMERCIEMENTS

Pour sa bienveillance et sa disponibilité, ses conseils précieux, pour la qualité des échanges que nous avons eus, je remercie vivement M. Yannick Simon. Au cours de ces quatre années de travail, il m'a guidée avec une infinie patience dans mes recherches, m'a communiqué nombre de documents des Archives nationales de France, m'a permis d'appréhender une méthode de travail et de réaliser cette thèse.

Je remercie également monsieur Jean-Christophe Branger, madame Florence Doé de Maindreville, monsieur Guy Gosselin, madame Laure Schnapper, monsieur Yannick Simon d'avoir accepté d'être membres du jury.

Je remercie chaleureusement Françoise Prochasson archiviste de la Schola, toujours prête à me laisser consulter librement les riches documents réunis dans les locaux de la société, ainsi que tout le personnel des diverses archives nantaises et les particuliers qui m'ont prêté nombre de pièces originales.

Je ne saurais oublier ma famille qui m'a soutenue et encouragée ; un remerciement tout spécial à mon fils Claude.

INTRODUCTION

De 1913 à 1947, entre la première prestation de ses chœurs jusqu'au décès de sa fondatrice, Marguerite Le Meignen, la Schola Cantorum de Nantes connaît une activité ininterrompue malgré deux guerres mondiales et un contexte politique agité. Cette société de concerts est l'objet de cette thèse qui se veut aussi une contribution à l'histoire de la vie musicale à Nantes, et, plus généralement, en France dans la première moitié du XX^e siècle. De ce fait, notre étude s'inscrit dans un ensemble de travaux sur la vie musicale en France tout autant contrasté qu'erratique, mais surtout dépourvu d'une synthèse qui permettrait d'en dresser un panorama général.

La vie musicale en France aux XIX^e et XX^e siècles a déjà fait l'objet de nombreuses études le plus souvent consacrées uniquement à une ville ou à une région. De ce point de vue, le *Dictionnaire musical des villes de province* fait exception¹. Dans son introduction, l'auteur, après avoir évoqué l'activité des maîtrises ecclésiastiques, décrit celle des académies et des concerts au XVIII^e siècle ainsi que celle des sociétés philharmoniques sans oublier le théâtre lyrique. La dernière partie de l'introduction souligne l'opposition entre la vie musicale provinciale et celle de la capitale avant de consacrer environ deux cents articles à un choix de villes françaises. L'existence même

1 François Lesure, *Dictionnaire musical des villes de province*, Paris, Éditions Klincksieck, 1999.

de ce dictionnaire sans limites chronologiques suffit à démontrer l'ampleur de l'activité musicale en France en dehors de Paris mais aussi, à mesurer celle du travail restant à accomplir par les musicologues. Le plus récent *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, même s'il s'intéresse à la période la plus étudiée de l'histoire de la vie musicale en France, ne modifie que partiellement cette perspective². La bibliographie de la vie musicale en France est, certes, étendue, mais elle est inégale et contrastée³. Encore faut-il distinguer le XX^e siècle, pour lequel les lacunes sont importantes, des cent années qui l'ont précédé.

Dans un domaine proche de notre sujet de recherche, il convient de mentionner un ouvrage qui traite de la Schola Cantorum sans, pour autant, en parler directement. *The Schola Cantorum, Early Music and French Political Culture, from 1894 to 1914* évoque le répertoire ancien de la Schola parisienne, les rôles de Charles Bordes et de Vincent d'Indy⁴. Malgré l'intérêt des trois-cent-quarante programmes cités, ce travail ne concerne pas directement notre recherche⁵. Plusieurs publications s'appliquent à décrire la vie musicale dans les villes de province au XIX^e siècle, parmi lesquelles Angers, Rennes, Lyon, Lille, Montpellier. Le XX^e siècle est beaucoup moins étudié. L'ouvrage d'Yves Ferraton y fait allusion⁶. Le troisième chapitre de *Cinquante ans de vie musicale à Lyon* est consacré à l'étude de la création de la Schola Cantorum dans la ville. Après avoir souligné le rôle de Charles Bordes, venu avec les solistes de la Schola Cantorum de Paris, l'auteur détaille l'origine de la Schola Cantorum de Lyon, ses premiers concerts, son essor et la participation de cette phalange aux concerts organisés par les Witkowski. Cette publication nous servira à plusieurs reprises dans le cours de notre mémoire à titre de comparaison, permettant de savoir s'il y a des points communs entre la Schola de Nantes et celle de Lyon. Cependant il n'existe pas de synthèse à l'échelle nationale. Ceci justifie d'entreprendre des recherches concernant l'organisation

2 Joël-Marie Fauquet (dir.), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003.

3 Voir Yannick Simon, « Le concert en France des origines à 1914. Orientations bibliographiques » [en ligne], avec la collaboration de Joann Élar, Étienne Jardin et Patrick Taïeb, 1^{ère} éd. 2011, *Publications numériques du CÉRÉDI*, mise à jour en 2015, consulté le 17 juin 2017.

4 Catrena M. Flint, *The Schola Cantorum, Early Music and French Political Culture, from 1894 to 1914*, Montreal, 2006, Mc Gill University, vol. 1.

5 Nous n'avons pas pu consulter la thèse d'Andrea Musk, *Aspects of regionalism in French Music during the Third Republic : the Schola Cantorum, d'Indy, Severac et Canteloube*, Ph D University of Oxford, 1999.

6 Yves Ferraton, *Cinquante ans de vie musicale à Lyon, les Witkowski et l'orchestre philharmonique de Lyon, 1903-1953*, Trévoux, Éditions de Trévoux, 1984.

institutionnelle et le répertoire des programmes à Nantes, afin de compléter le panorama de la vie symphonique en province.

En ce qui concerne Nantes, quelques rares écrits permettent de prendre connaissance de l'activité musicale de la Cité des Ducs. *Un siècle de musique à Nantes et dans la région nantaise* rend compte modestement de l'activité lyrique et de la musique instrumentale de 1850 à 1950⁷. Marcel Courtonne consacre de brefs chapitres à la musique religieuse, aux compositeurs nantais, à l'enseignement, aux lieux de concerts comme les salons, la Schola Cantorum, effleure le théâtre lyrique, puis, pêle-mêle, parle de la musique estivale, des musiques militaires, des facteurs d'instruments. L'opuscule de cent-quarante-cinq pages édité par le conservatoire pour fêter ses cent-cinquante ans, *1848-1996 conservatoire de Nantes* nous fournit quelques réflexions sur la vie symphonique, tout comme la plaquette *Les concerts éducatifs des écoles publiques de Nantes ont cinquante ans*⁸. Certaines revues contiennent des renseignements fragmentaires mais elles concernent surtout les compositeurs locaux et les lieux de concerts. C'est le cas des *Annales de Nantes et du pays nantais* dont plusieurs numéros évoquent les diverses activités musicales, les musiciens et les salles de spectacles. Les *Cahiers de l'Académie littéraire de Bretagne* réunissent une trentaine de textes sur des sujets musicaux variés, une grande partie d'entre eux étant consacrés à des compositeurs. Patrick Barbier détaille dans cette publication l'activité de Paul Ladamirault en tant que chroniqueur des concerts nantais et tout spécialement ceux de la Schola⁹. Le *Dictionnaire des compositeurs de musique en Bretagne* ajoute quelques précisions sur diverses personnalités musicales¹⁰. L'un de ces musiciens nantais, Claude-Guillon-Verne, a été étudié dans un mémoire de maîtrise soutenu à Rennes¹¹. Ce même compositeur fait l'objet d'une courte monographie due à un organiste nantais, Maurice Pôté¹². L'association *Les amis de Paul Ladamirault* doit à son président, petit-fils du

7 Marcel Courtonne, *Un siècle de musique à Nantes et dans la région nantaise, 1850-1950*, Nantes, imprimerie Beaufreton (année d'édition inconnue.)

8 Caroline Lého et Georgina Moscovitch, *Conservatoire de Nantes 1846-1996, danse et musique, conservatoire de Nantes*, Nantes, CNR, Intégrales, 1996.

Les concerts éducatifs des écoles publiques de Nantes ont 50 ans, Nantes, SNEP, 1979.

9 *Musiques*, Cahiers de l'Académie littéraire de Bretagne et des Pays de la Loire, Nantes, 2015.

10 Vefa de Bellaing, *Dictionnaire des compositeurs de musique en Bretagne*, Nantes, Ouest-Éditions, 1992.

11 Gabriel Biau, *Claude Guillon-Verne (1879-1956) compositeur nantais*, Mémoire de Master 2 rédigé et soutenu le 4 septembre 2006, Université de Rennes 2, sous la direction de Hervé Lacombe.

12 Maurice Pôté, *Claude Guillon-Verne*, archives familiales, 21 février 1963.

compositeur, un livre à la riche iconographie. La vie symphonique est brièvement évoquée dans *Graslin, Nantes et l'opéra* dont le titre indique clairement le sujet¹³. Il en est de même pour *Les spectacles de théâtre dramatiques et lyriques à Nantes de 1871 à 1914*¹⁴. Même si le document n'est consacré qu'à une formation instrumentale spécifique, *La Philhar, orchestre d'harmonie de Nantes* contient quelques indications sur la vie symphonique et plus spécialement l'activité de la Schola¹⁵. Nous avons aussi montré quelle fut l'activité de la Schola pendant la Seconde Guerre mondiale dans notre ouvrage *La vie musicale à Nantes pendant la Seconde Guerre mondiale*, mais cet espace de temps réduit mérite un autre développement ; notre thèse se propose d'en élargir le sujet¹⁶.

Dans cet ensemble très limité d'ouvrages consacrés à la vie musicale à Nantes, il convient de signaler le mémoire de maîtrise de Virginie Burgaud *Quatre-vingts ans d'activité musicale à Nantes : la Schola Cantorum* qui analyse l'activité de cette société sur une très longue période¹⁷. Ce mémoire comporte quatre chapitres : « historique, fonctionnement, artistique, le goût musical à Nantes. » Virginie Burgaud privilégie la période 1988-1993, les décennies précédentes étant peu étudiées. Seule l'activité de la Schola est envisagée, en dehors des autres manifestations symphoniques dans la ville, dans la région ou à Paris. Les quatre-vingts années sont étudiées en bloc, sans tenir compte de l'évolution historique de 1913 à 1993. Notre propos est de développer un point particulier en choisissant une période bien précise, celle de la première moitié du XX^e siècle et en insérant notre travail dans une perspective plus large, la vie symphonique à Nantes à cette époque.

La Schola Cantorum de Nantes est fondée par Marguerite Le Meignen en 1913, même si son activité ne débute réellement qu'en 1920¹⁸. La décision de Marguerite Le Meignen fait suite aux échecs successifs de tentatives antérieures : Nantes, jusque là, n'a

13 Patrick Barbier, *Graslin, Nantes et l'opéra*, Nantes, Éditions Coiffard, 1999.

14 Katell Chevillier, *Les spectacles de théâtre dramatiques et lyriques à Nantes de 1871 à 1914*, Mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine, Université de Nantes, rédigé sous la direction de Jean-Clément Martin, 1996.

15 Hervé Maréchal, *La Philhar orchestre d'harmonie de Nantes*, Nantes, Éditions Coiffard, 2006.

16 Michelle Bourhis, *La vie musicale à Nantes pendant la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Éditions de L'Harmattan, 2014.

17 Virginie Burgaud, *Quatre-vingts ans d'activité musicale à Nantes : la Schola Cantorum*, Maîtrise de musique et de musicologie sous la direction de Guy Gosselin, Université F. Rabelais, Tours, année 1993-1994.

18 Comme à Lyon, la fondation du chœur précède celle d'une société réunissant un chœur et un orchestre.

pas réussi à faire durer une entreprise de concerts symphoniques. A la différence d'autres groupements musicaux, la réalisation de Marguerite Le Meignen est privée, non subventionnée par l'État jusqu'au régime de Vichy, mais recevant des subsides municipaux. Ses concerts sont fréquentés surtout par une élite et n'ont que peu de points communs avec les initiatives de Padeloup, Lamoureux, Colonne ou d'autres personnalités provinciales.

La Schola Cantorum de Nantes se développe à la fin des « Années folles », période d'insouciance, de révolution culturelle et sociale, de liberté pour la femme. La créatrice de la Schola a des liens étroits avec Paris qui est alors un lieu de bouillonnement artistique dans tous les domaines. Nantes, pendant ces années, bénéficie comme le reste de la France d'une prospérité économique. La Schola poursuit son activité dans les années trente, période marquée à Nantes comme ailleurs par la Crise de 1929. Elle traverse non sans peine les années du Front Populaire, avant de subir la Seconde Guerre mondiale. Malgré bien des vicissitudes, elle est toujours vivante de nos jours et vient de fêter, en 2013, son centenaire.

A Nantes, au début du XX^e siècle, la vie musicale se concentre essentiellement autour du théâtre lyrique. La tradition de représenter des ouvrages lyriques est vivace depuis la fin du XVII^e siècle, date à laquelle Nantes possède une élégante salle de spectacle. Cette salle continue à être fréquentée au siècle suivant alors que Jean-Joseph Louis Graslin élabore le projet d'un magnifique théâtre qui voit le jour en 1788 après bien des péripéties. Le théâtre brûle en 1796 et il faudra attendre dix-sept ans sa reconstruction. La nécessité de disposer d'une plus grande salle conduit les frères Touchais à entreprendre le Théâtre de la Renaissance dont le travaux débutent en 1867. D'une contenance triple de celle de l'œuvre de Graslin, il partage avec ce dernier une programmation faite d'opéras, d'opéras-comiques, d'opérettes, mais aussi d'autres spectacles. Patrick Barbier décrit brièvement les ouvrages lyriques produits à Nantes au début du XX^e siècle, insistant surtout sur le rôle d'Étienne Destranges qui contribue efficacement à faire entrer les œuvres de Wagner au théâtre¹⁹.

A côté, la musique de chambre paraît bien modeste même si quelques

19 Voir Patrick Barbier, *Graslin, Nantes et l'opéra*, op. cit. Les recherches sur le théâtre lyrique à Nantes au XX^e siècle n'ont pas fait l'objet de recherches et de publications.

groupements nantais se sont constitués tel le Quatuor Bonjour²⁰. Les « séances de musique classique et moderne » existent depuis 1895. Elles réunissent des professeurs du conservatoire ou des artistes nantais indépendants, quatre fois par an. Les Concerts Hermann ont la volonté d'être pédagogiques en faisant découvrir à chacune des quatre soirées annuelles un compositeur et ses œuvres. D'autres formations parfois venues de Paris se produisent à leurs côtés, comme le trio Boucherit, Wurmser, A. Hekking ou le Quatuor Vuillaume. Quelques solistes parisiens investissent aussi Graslin, Jules et Madeleine Boucherit, Eugène et Théo Ysaÿe. Nous n'aborderons pas ce sujet ni les musiques populaires même si leurs manifestations ne sont pas négligeables pendant l'été.

Dans un contexte dominé par le théâtre lyrique, la musique symphonique peine à s'imposer et à s'inscrire dans la durée²¹. Pour autant, plusieurs sociétés voient le jour au XIX^e siècle. C'est le cas des Concerts Solié qui se développent sous l'Empire. La Société des Concerts populaires prend sa place en 1872. De 1884 à 1890 elle est subventionnée par la municipalité. Cette société disparaît à son tour. Les Concerts historiques voient le jour en 1905 sous l'impulsion de Francisco de Lacerda. Jusqu'en 1909, ils offrent aux Nantais des programmes variés constitués d'œuvres « sérieuses » : symphonies de Beethoven, partitions de Berlioz, extraits de Wagner, ouvertures, par exemple. Mais l'entreprise à son tour ne parvient pas à se maintenir à Nantes. En 1910, l'Association Nantaise des Grands Concerts Symphoniques répond aux vœux de la municipalité qui souhaite ardemment que la ville possède sa propre société de concerts symphoniques, tout comme sa voisine et rivale Angers²². C'est d'ailleurs l'orchestre d'Angers qui vient donner plusieurs soirées à Nantes au début du XX^e siècle. De même l'orchestre des

20 Voir Michelle Bourhis, *La musique de chambre à Nantes entre les deux guerres*, Paris, éditions de l'Harmattan, 2011.

21 Les tentatives sporadiques sont énumérées dans le *Dictionnaire musical des villes de province*, op. cit. Il manque également un outil de référence sur la musique symphonique à Nantes aux XIX^e et XX^e siècles.

22 Lors de la cérémonie organisée pour le centième concert de la Schola, en 1934, le rédacteur relatant les discours prononcés à cette occasion rappelle la note de Gaétan Rondeau secrétaire général de la Ville en 1910 qui insista sur la nécessité de créer à Nantes des concerts symphoniques avec orchestre et chœur « parce que la musique, capable de soulever dans une même vague d'émotion des collectivités entières, peut influencer sur les destinées d'un peuple, d'une idée, d'une civilisation. Nous voudrions voir Nantes prendre le rang auquel elle a droit et jouer le rôle qui lui convient dans le grand mouvement de rénovation musicale caractéristique amorcé au cours de ces dernières années. » Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1934. Nous désignerons désormais l'Association Nantaise des Grands Concerts Symphoniques par ses initiales, ANGC.

Concerts Lamoureux se déplace à Nantes en 1904. Enfin la pratique amateur se concrétise par la prestation annuelle de La Symphonie.

Au début du XX^e siècle, les échecs successifs de diverses tentatives pour implanter à Nantes des concerts symphoniques sont nombreuses. Cette spécificité conduit à s'interroger sur la sociabilité, les conditions dans lesquelles émergent les concerts de ce type. Le rapport Brunellière rédigé en 1911 à la demande du conseil municipal, met très nettement en lumière les appartenances sociales, les convictions politiques des auditeurs et des acteurs du concert²³. A Nantes, les pratiques musicales sont encouragées par les industriels et les valeurs morales défendues par la grande bourgeoisie d'affaires. A la veille de la Première Guerre mondiale, le conseil municipal se montre soucieux non seulement des intérêts financiers de la cité, mais aussi de ses intérêts moraux. Stimuler le goût des concitoyens pour la vie intellectuelle et artistique, créer une œuvre éducatrice en direction du peuple, dépasse, dans l'esprit des édiles, l'histoire locale. La sociabilité est au cœur de l'étude historique. La commission Brunellière voit dans l'orchestre, une image de la société et de ses dirigeants.

Notre étude s'appuie essentiellement sur les archives de la Schola nantaise conservées dans les locaux de l'actuelle société²⁴. Elles comportent des dossiers établis sans interruption entre 1913 et 2017. Pour la période qui nous intéresse, 1913 à 1947, chaque année regroupe les divers concerts, chacun dans une chemise spécifique identifiée par l'écriture de Marguerite Le Meignen, directrice de la Schola et parfois agrémentée de ses propres commentaires. Ces documents sont souvent très complets : programme de salle, coupures de presse, courriers, comptes. Toutefois il arrive assez fréquemment que certaines pièces soient manquantes. Un carton de programmes de salle complète ceux qui se trouvent dans les dossiers annuels²⁵. Deux grands livres de compte couvrent, le premier les saisons 1920-1921 à 1927-1928, le second prenant la suite et se

23 Voir Charles Brunellière, *Ville de Nantes, organisation à Nantes de grands concerts symphoniques* ; rapport présenté au conseil municipal au nom de la commission permanente des concerts symphoniques par M. Charles Brunellière. AMN 2 R 751. Charles Brunellière, membre du conseil municipal, a été chargé d'étudier les possibilités de fonder à Nantes un orchestre symphonique permanent. Nous désignerons désormais les Archives municipales de Nantes par AMN.

24 Nous regrettons de n'avoir pu trouver les correspondances privées de Marguerite Le Meignen. Elles contiennent certainement de précieux renseignements sur les spectacles parisiens auxquels elle assiste régulièrement. Les archives de la Schola de Nantes seront désignées par ASCN.

25 Les Archives départementales (que nous désignerons par AD44) conservent également un grand nombre de programmes de salles de la Schola. Voir AD44 J 233.

terminant avec la saison 1932-1933. Un carnet de comptes, tenu par Marguerite Le Meignen entre 1920 et 1925 complète ces deux grands registres couverts de toile noire. Enfin un cahier des « réunions de la Schola, 1937-1943 » apporte un éclairage primordial sur la vie de la société. Bien que Marguerite Le Meignen possède une ligne téléphonique, elle communique avec ses correspondants extrêmement fréquemment par courrier. Elle a conservé les doubles de ses lettres, source de renseignements inestimable pour notre étude.

Outre les dossiers de la Schola, nous avons trouvé aux Archives municipales de Nantes, divers documents concernant la vie musicale nantaise. Grâce à l'obligeance de la directrice, nous avons pu avoir accès aux archives du conservatoire non encore classées et qu'il a été convenu de désigner par la lettre K. Les archives départementales de Loire Atlantique ne concernent pas spécifiquement la Schola mais nous ont surtout permis de prendre connaissance de la vie du conservatoire de Nantes. En revanche le théâtre Graslin et l'Orchestre national des Pays de la Loire nous ont informée qu'ils ne possèdent aucun document concernant la période étudiée. De même, malgré notre demande, nous n'avons pas pu avoir accès aux archives de la Schola Cantorum de Paris, cette école étant privée. Ses responsables nous ont seulement fait parvenir les deux pages consacrées à Nantes dans l'ouvrage rédigé par Vincent d'Indy et ses élèves en 1925²⁶. En l'état actuel de notre connaissance, il semblerait que les archives du poste de radio de la rue Deshoullières ont été perdues. Certains documents conservés aux Archives nationales de France enrichissent cette documentation, complétée par la lecture de la presse, fort importante pour le dernier chapitre de notre thèse, les archives concernant celui-ci étant absentes.

Nous émettons l'hypothèse que la place hégémonique de Marguerite Le Meignen dont la forte personnalité domine, pour ne pas dire écrase, la vie symphonique nantaise pendant trente-quatre ans, en empêche la pluralité, même si elle finit par être en concurrence avec d'autres groupements symphoniques²⁷. L'existence de la Schola est

26 Vincent d'Indy (dir.), *La Schola Cantorum en 1925 par Vincent d'Indy et quelques uns de ses collaborateurs*, Paris, Bould et Gay, 1927.

27 « Lorsque le niveau de la vie musicale en province s'élève tout à coup non loin de celui de la capitale, on le doit presque toujours à l'action individuelle d'une personnalité. » Voir François Lesure, *Dictionnaire musical des villes de province*, op. cit., p. 43.

intimement liée à la figure d'une femme ni musicienne professionnelle, ni mécène, qui a réussi à surmonter de multiples difficultés pour organiser la vie musicale nantaise autre que celle du théâtre lyrique. Organisatrice-née, elle met en place une société de concerts dont elle est à la fois présidente et directrice musicale et où elle exerce une activité de chef de chœur et parfois de chef d'orchestre. Elle est une notabilité de la bourgeoisie provinciale étroitement associée à la vie musicale de son temps. Nous observerons une société de concerts fondée en province par une femme, revendiquant ses liens avec la Schola Cantorum de Paris. Cette filiation est-elle réalité ou prétexte ? Notre travail se propose de savoir quelle place occupe la Schola dans la vie musicale nantaise entre 1913, date de sa création par Marguerite Le Meignen et 1947, date du décès de sa fondatrice. Pour autant, si la Schola, entre ces deux dates, est effectivement la principale société de concerts symphoniques, elle doit, au cours des années, tenir compte d'autres groupements cherchant à organiser des concerts à Nantes.

Nous tenterons, dans une première partie, de démontrer dans quelles conditions la Schola nantaise est née, quel est le contexte historique mais aussi social et culturel au moment de son apparition, comment la société s'est peu à peu constituée sous l'impulsion de sa fondatrice dont nous dresserons le portrait. Dans une deuxième partie, nous étudierons l'organisation et le fonctionnement, la nécessité d'informer et de communiquer. Dans la troisième partie, seront ensuite abordés le répertoire et sa réception, le rôle primordial des artistes (chefs d'orchestre et solistes) tout comme celui des chœurs et de l'orchestre. La quatrième partie sera consacrée à examiner les concerts, les compositeurs et leurs œuvres. La cinquième partie détaillera la réception des concerts par le public et par la presse. Enfin, dans une sixième partie, nous examinerons de quelle façon le rôle hégémonique de la Schola nantaise a été contesté, laissant bon gré mal gré la place à d'autres sociétés de concerts.

PREMIÈRE PARTIE

LA SCHOLA DE NANTES : UN PROJET LONGUEMENT MÛRI

Chapitre I. Nantes à la veille de la première guerre mondiale

Nantes au début du XX^e siècle : une ville prospère

Après la guerre franco-prussienne de 1870, la France connaît une période de paix favorable au progrès. Nantes, au début du vingtième siècle, profite de la croissance et des innovations apparues à la Belle Époque²⁸. En 1903, l'État aménage la Loire : dragage, correction des profils avec ajout d'épis et de digues, suppression de certaines îles. Ces travaux permettent à la ville, jusqu'en 1914, d'accueillir les plus gros cargos. Nantes est un port d'escale et d'armement dont le rôle international dans le commerce maritime s'affirme dès 1900. Le nombre de tonneaux des navires passe de 193 722 en 1901 à 220 165 en 1902. Il se crée dix-neuf maisons d'armement jusqu'en 1914. Elles font naviguer 147 voiliers. Nantes occupe une place importante dans le domaine de la construction navale. En 1900, la Compagnie française de navigation et de constructions navales bâtit des navires à coque d'acier puis des cargos, des paquebots, des navires de guerre à Saint-Nazaire, ville étroitement liée à sa voisine. En 1909, les Ateliers et Chantier de Bretagne (ACB) rachètent cette compagnie. Les ACB emploient alors 1500 personnes. A la construction navale, s'ajoute la métallurgie. L'atelier des wagons de Chantenay voit le jour en 1912. La charpenterie métallique de Joseph Paris créée en 1869, compte 500 ouvriers en 1914. Vingt-cinq fonderies de fer, de plomb, de cuivre, d'acier, trente-cinq ateliers de constructions mécaniques et métalliques, neuf imprimeurs sur métaux et fabricants de boîtes de conserves complètent ce panorama. A la veille de la guerre, 25 000 ouvriers participent à ces activités très diversifiées. Liée au commerce maritime, l'industrie alimentaire fait aussi la prospérité de Nantes. Les raffineries de sucre sont au nombre de huit en 1900 puis de six en 1914. Elles assurent 5 % de la production française, employant mille ouvriers. Les conserveries de thon et de légumes sont florissantes à partir de 1902. En 1914, Nantes demeure la capitale de la conserve.

28 Voir Paul Bois (dir.), *Histoire de Nantes*, Toulouse, Privat, 1977.

Beaucoup de femmes parmi les mille personnes embauchées par la biscuiterie LU sont en activité dans les quatre usines présentes en 1914²⁹. La ville est aussi célèbre pour ses chocolateries, distilleries, minoteries. En 1906 les Brasseurs Nantais font fortune. Enfin la manufacture des tabacs participe à cette activité soutenue. Le progrès est sensible à la veille de 1914. L'éclairage électrique des quais, la construction du pont transbordeur qui facilite l'embauche des ouvriers des ACB, le développement du trafic par chemin de fer, les tramways électriques apparus en 1913, six taximètres automobiles font de Nantes une ville animée. Des bâtiments importants voient le jour : le musée des Beaux-Arts est achevé en 1902, la Bourse du travail s'élève entre 1912 et 1914, le lycée de jeunes-filles est commencé en 1913. L'hygiène s'améliore grâce à de nouvelles prises d'eau sur la Loire et la mise en place d'un important réseau d'égouts.

La population passe de 122 247 habitants en 1876 à 170 535 en 1911, soit 25 % et 30 % de la population du département. Le nombre des décès est toutefois supérieur à celui des naissances. La condition ouvrière est souvent misérable. Des grèves débutent en 1905. Elles sont nombreuses à partir de 1907 et jusqu'à la fin de la guerre. Selon Paul Bois, elles coïncident avec la reprise des constructions navales et métallurgiques³⁰. La grève des dockers et des charbonniers dure du 16 mars au 6 mai 1907³¹. Elle est marquée par un épisode tragique : la mort d'un docker tué par la police lors d'un défilé. En mars 1907, environ 1500 maçons cessent le travail ainsi que la presque totalité des ouvriers des usines alimentaires. Le mouvement touche aussi les instituteurs qui, le 30 mars voient certains de leurs délégués de leur fédération nationale adhérer à la CGT. Le nombre des fédérations syndicales passe de 90 en 1904 à 103 en 1906. Les patrons ont aussi leur syndicat qui voit le jour en 1902. C'est lui qui brise la grève des dockers et des charbonniers en 1907.

Certains industriels sont élus maires de Nantes, comme Paul-Émile Sarradin. La couleur politique des maires entre 1899 et 1908 est variée. Inscrit dans le groupe des républicains radicaux socialistes, Gabriel Guist'hau est élu en 1908. Paul Bellamy du parti républicain socialiste lui succède de 1910 à 1928.

29 Biscuiterie Lefèvre-Utile fondée en 1846 par Jean-Romain Lefèvre. Il associe l'initiale de son nom à celle de son épouse Pauline-Isabelle Utile pour créer la célèbre marque de biscuiterie nantaise.

30 Voir Paul Bois (dir.), *Histoire de Nantes*, op. cit., p. 359.

31 Voir Émilienne Leroux, *Nantes, histoire d'une ville et de ses habitants, des origines à 1914*, Nantes, Édition du Livre ouvert, 1976, p. 284.

Tous ont à cœur d'améliorer la ville. En 1910, le Parc de Procé est ouvert au public. Plusieurs fêtes y prennent place. Nantes ne manque pas d'occasions de se divertir. En 1904, a lieu au Champ de Mars la Grande Exposition Coloniale. La mi-carême, la fête des fleurs, les spectacles aéronautiques, les courses hippiques se succèdent au fil des ans. La Cloche retrace sous forme de revue l'actualité nantaise. Théodore Botrel connaît de grands succès. La ville accueille avec faste, en 1908, Émile Loubet, ancien président de la république puis en 1912 Raymond Poincaré, président du Conseil des ministres et ministre des Affaires étrangères.

La vie artistique nantaise

Au début du vingtième siècle, Nantes se conforme au modèle national : théâtre lyrique, concerts divers, musique de plein-air, sont proposés aux « dilettanti. » La ville possède un conservatoire. Seule la musique purement symphonique est bien peu présente dans ce paysage. La cité voisine et rivale, Angers, distante d'une centaine de kilomètres, où de grands concerts sont organisés, est souvent citée comme modèle à suivre.

A Nantes, au début du vingtième siècle, deux théâtres municipaux accueillent les spectacles lyriques, pièces de théâtre et diverses manifestations rassemblant un grand nombre de spectateurs. Chaque jour, les Nantais peuvent applaudir une représentation. Le même directeur est à la tête des deux établissements. Le théâtre de la Renaissance, le plus grand, compte environ trois mille places³². Malheureusement ce théâtre est détruit par un incendie en 1912. Des plans sont aussitôt proposés pour le reconstruire mais la guerre oblige les édiles à abandonner le projet³³. Le « grand théâtre » ou théâtre Graslin est plus petit : environ mille places³⁴. C'est un bâtiment prestigieux, régulièrement restauré, notamment son plafond, orné depuis 1881 d'une peinture d'Hippolyte

32 « La salle de la Renaissance se prêtait à des matinées populaires, sa vaste scène lui permettait d'accueillir les pièces à grand spectacle. Les représentations s'y déroulaient de préférence le samedi ou le dimanche. Les tarifs pratiqués permettaient aux familles de profiter d'une distraction à leur portée. » Voir Monique Sclaresky, *Nantes à la Belle Époque*, Nantes, Éditions Ouest-France, 1986, p. 160.

33 La presse nantaise se fait largement l'écho de ces projets en préconisant d'imiter, pour la façade, le tout nouveau Théâtre des Champs-Élysées de Paris ou le théâtre de Berlin. *Nantes-Mondain* offre à ses lecteurs une photo de la maquette de l'architecte Coutan, « prix de Rome. » Voir le numéro de juillet 1913. Étienne Coutan (1875-1963) obtient le deuxième second grand prix de Rome en 1902.

34 Le grand théâtre sera désormais désigné par théâtre Graslin.

Berteaux. L'œuvre réunit des personnages allégoriques. En ce qui concerne la gestion, la concession à un directeur est la règle. Parmi les candidats, une fois le cahier des charges adopté, le conseil municipal choisit un directeur et signe avec lui un traité pour un an. Le règlement d'exploitation des théâtres de la ville pour la saison 1913-1914 comporte 45 articles régissant la vie du théâtre Graslin et d'un éventuel théâtre provisoire remplaçant le théâtre de la Renaissance. Le directeur ne peut exploiter un autre théâtre. Il lui est également interdit, comme à sa femme, de jouer ou de chanter sur les théâtres municipaux « sans une autorisation du maire.³⁵ » Le directeur engage un régisseur de la troupe lyrique et un de la troupe dramatique, un régisseur des chœurs chantant parmi eux, un maître ou une maîtresse de ballet qui ne peut danser sur scène. Le directeur doit se préoccuper de recruter une troupe lyrique et une troupe dramatique « de premier ordre³⁶. » Les troupes sont formées chaque année. Pour la saison 1913-1914, le directeur engage onze danseurs pour la troupe de ballet, quarante-deux choristes. L'orchestre doit être composé de musiciens professionnels que dirige un premier chef d'orchestre choisi par le maire « et placé sous l'autorité du directeur³⁷. » Pour la saison 1913-1914, l'orchestre se compose de huit premiers violons, six seconds, quatre altos, quatre violoncelles, quatre contrebasses, les bois et les cuivres par deux, excepté les quatre cors et le tuba, auxquels s'ajoute la percussion, un pianiste-organiste, un harpiste. Tous ces instrumentistes peuvent participer aux concerts de l'Association Nantaise des Grands Concerts (qui sera désormais désignée par ses initiales ANGCG) comme le précise une clause³⁸. Le répertoire comporte, en ce qui concerne les œuvres lyriques, opéras, drames lyriques, opéras-comiques, opérettes. Il est prévu trente représentations par mois dont au moins douze sont lyriques (opéra ou drame lyrique) et huit dramatiques « dont quatre au moins seront choisies dans le répertoire de la Comédie Française et de l'Odéon³⁹. » Le directeur a l'obligation de faire représenter des œuvres lyriques nouvelles, « représentant un ensemble de dix actes en trois ouvrages au moins. » La première préoccupation du

35 Voir Archives municipales de Nantes « Campagne d'exploitation des théâtres de la Ville 1913-1914 » AMN 4 BA 42.

36 *Ibid.* article 12, p. 9.

37 *Ibid.* article 13 p. 10.

38 « Les engagements des musiciens d'orchestre devront contenir une clause les autorisant à prêter éventuellement leur concours individuel à l'Association nantaise des grands concerts. » *Ibid.* article 13 p. 12.

39 *Ibid.* article 20 p. 15.

directeur du théâtre est financière⁴⁰. Il se montre donc frileux pour mettre à l'affiche des créations dont il n'est pas certain qu'elles feront recette. C'est pourquoi « le directeur peut remplacer une nouveauté ou deux au maximum par une œuvre non représentée à Nantes depuis vingt ans au moins⁴¹. » Les nouveautés applaudies par les Nantais sont, en 1912 *Myrdhin* du Nantais Bourgault Ducoudray, en 1913 *Sonia* de Philippe Gaubert, et la même année *Mélysine* de Louis Maingueneau, *L'Étranger* de Vincent d'Indy. S'ajoute *L'Enfant prodigue* de Claude Debussy. Toutefois, ces partitions sont peu jouées, de deux à quatre fois selon les titres et le public est peu nombreux dans la salle⁴². Il est vrai que les deux premiers mois de la saison sont consacrés au répertoire traditionnel. Des compositeurs de renom viennent parfois diriger leurs partitions tel Alfred Bruneau, ami du critique musical Étienne Destranges⁴³. Grâce à ce chroniqueur musical, Wagner s'impose à Nantes. Mais au début du XX^e siècle, le maître de Bayreuth est moins joué. *Tannhäuser* est à l'affiche seulement trois fois entre 1900 et 1914⁴⁴. *La Walkyrie* avait pourtant enthousiasmé les Nantais lors de sa création en 1903 ; l'ouvrage fut joué six fois cette saison-là. Malgré tout, il ne fut pas repris. Une autre partition de Wagner est créée lors de la saison 1913-1914 : *Les Maîtres chanteurs* qui connaissent alors huit représentations. Depuis la saison précédente, grâce à Henri Villefranck, directeur de Graslin, le noir dans la salle s'impose, à l'imitation de Bayreuth.

L'examen des programmes des saisons 1912-1913 et 1913-1914 fournit un panorama de la pratique musicale à Nantes, en-dehors du théâtre lyrique. Les groupements permanents ou éphémères, les artistes venus de Paris offrent aux Nantais de nombreuses occasions d'entendre de la musique de chambre. Les concerts ont très souvent lieu dans les salons appartenant à un restaurateur, les salons Turcaud qui englobent des salles de dimensions variées. D'autres préfèrent l'Hôtel de Bretagne. Des marchands de musique tels Charles Vuillemin-Didion, les frères Leroux sont aussi mis à

40 Voir Katell Cheviller, *Les spectacles de théâtre dramatiques et lyriques à Nantes de 1871 à 1914*, op. cit. Tout ce paragraphe est inspiré de ce mémoire.

41 Campagne d'exploitation 1913-1914, op. cit. Article 21 p. 16.

42 Placé en fin de saison, *L'Étranger* ne peut obtenir plus de deux représentations en avril 1913, à cause de la date de la fermeture du théâtre inscrite dans le cahier des charges.

43 Voir Patrick Barbier, *Graslin Nantes et l'opéra*, Nantes, Coiffard librairie éditeur, 1993, p. 83. Dans le théâtre Graslin, une plaque rend hommage à Destranges. Il « constitua à lui seul le véritable moteur de la vie lyrique par l'énergie constante qu'il déploya pour tisser des liens avec le monde artistique et littéraire, et pour inciter les directeurs à créer les grandes œuvres de leur temps. »

44 Voir Katell Cheviller, *Les spectacles de théâtre dramatiques et lyriques à Nantes*, op.cit.p. 121.

contribution et même le photographe Bertin⁴⁵. Enfin, plusieurs particuliers aiment recevoir les artistes nantais, témoignant de la persistance de la musique de salon. La vie mondaine garde toute sa place : des hebdomadaires comme *Nantes-Mondain* ou *L'Ouest-Artiste* n'omettent pas de citer les personnalités qui ont assisté aux soirées.

La musique instrumentale est essentiellement représentée par des concerts de musique de chambre ou des récitals de solistes. Deux pianistes se font entendre, l'un nantais, Gontran Arcouët, l'autre allemand, Emil von Sauer. Si Gontran Arcouët, au début de sa carrière, parcourt l'Europe, il joue aussi à Nantes. Très vite, il acquiert une solide réputation. Il sera d'ailleurs professeur de piano du jeune Messiaen âgé de dix ans, lorsque celui-ci, pendant un an, vit à Nantes. Gontran Arcouët, outre ses récitals de piano, organise des séances de sonates avec le violoniste Gaston Elcus. Deux groupes de musique de chambre nantais se produisent régulièrement, l'un composé d'Anaïs Hallez, piano, Gaston Elcus, violon, Otto Jandin, violoncelle, l'autre, la Société Beethoven à géométrie variable. Gontran Arcouët, premier prix de piano de Paris en 1902, est présent dans la « Société Beethoven » apparue en 1909. Il est aux côtés d'Albert Lonati, premier violon, Bilewski⁴⁶, second violon transfuge du quatuor Marsick, Louis Bailly, alto, Henri Becker, violoncelle, ces deux derniers musiciens appartenant à l'orchestre d'Angers. Tous invitent des chanteurs à se joindre à eux. Une pianiste, Martine Aubert, ancien premier prix du conservatoire de Nantes, organise des concerts de bienfaisance en jouant aux côtés de solistes parisiens ou nantais. Le chant est toujours associé à ces prestations. Les Nantais applaudissent successivement, outre la pianiste Martine Aubert, Georges Enesco, violon, Speranza Calo, soprano, puis toujours avec la même pianiste, André Hekking, violoncelle, madame Durand-Texte, chant. Gontran Arcouët conserve la formule du concert avec chant en jouant avec Pierre Marsick, violon et Mitsa Rosario, soprano. Seuls Jacques Thibaud et Alfred Cortot, engagés grâce à l'organisateur de concerts Bocquel, proposent uniquement un programme de sonates.

La vie symphonique est assez restreinte. L'ANGC née en 1910 sera active

45 En ce qui concerne les salles de concerts, voir Laure Schnapper, *Henri Herz, magnat du piano, La vie musicale en France au XIX^e siècle (1815-1870)*, Paris, éditions EHESS, 2011.

46 De son véritable nom Joseph Auguste Bidet (1884-1954) est un violoniste angevin.

jusqu'en 1915⁴⁷. Henri Morin est à leur tête. Il réunit les meilleurs musiciens du théâtre pour offrir quatre prestations par saison. Morin bénéficie de subventions de l'État qui lui permettent d'engager des solistes parisiens, voire internationaux, tel Pablo Casals en 1913. A ses côtés la Société César Franck, sous l'impulsion d'Auguste Le Guennant, voit le jour en 1913. Ses membres, instrumentistes au théâtre, ou musiciens amateurs se produisent dans des programmes symphoniques. La pratique amateur existe : l'Union symphonique nantaise, composée en grande partie d'instrumentistes amateurs, fait partie du paysage musical nantais depuis 1905⁴⁸. Elle donne deux concerts par an. Ses moyens financiers n'atteignent pas ceux de l'ANGC. C'est sans doute pourquoi les solistes sont essentiellement nantais : Anaïs Hallez, pianiste, Gaston Elcus, violoniste. Chanteurs et cantatrices sont bien représentés : André Dumoulin, basse chantante, ancien élève du lycée de Nantes, Jeanne Vallée, qui s'est produite aux Concerts Populaires d'Angers. Les programmes, assez hétéroclites, se terminent parfois par la prestation du comique Bouvron. La Schola Cantorum fait venir de Paris la pianiste Blanche Selva et le chanteur Paul Gibert. Tous deux, avec le concours du groupe nantais A Capella et d'instrumentistes réunis pour cette occasion offrent un programme entièrement consacré aux œuvres des élèves de Vincent d'Indy. Enfin la compositrice Cécile Chaminade donne un concert de ses œuvres et fait découvrir aux Nantais les instruments anciens dans des partitions établies par Arnold Dolmetsch « d'après les manuscrits originaux sans arrangement ni compromis d'aucune sorte⁴⁹. »

Ces manifestations musicales prennent place au théâtre Graslin (et avant sa destruction au théâtre de la Renaissance) ou dans les salons Turcaud. D'autres salles permettent aux Nantais de satisfaire leur soif de distractions. Le cinéma en 1902 occupe un local commercial désaffecté. Dix ans plus tard, quatre salles sont dévolues aux projections. En 1908, le théâtre Apollo plaît par sa nouveauté⁵⁰. Le music-hall, le théâtre y prennent place, puis le cinéma. Il est aussi loué pour pallier la disparition du théâtre de

47 Voir AMN 2 R 751.

48 Voir Hervé Maréchal, *La Philhar, orchestre d'harmonie de Nantes*, op. cit. p. 62. « Elle compte 55 musiciens placés sous la direction d'Albert Lonati, professeur de violon au conservatoire. »

49 Voir *L'Ouest-Artiste*, 7 décembre 1912, p. 7.

50 « Architectes et décorateurs s'étaient inspirés des "Folies Bergère." Les visiteurs découvraient les promenoirs encerclant chacun trois étages, un café qui ralliait tous les suffrages. Les spectateurs regagnaient ensuite leurs loges aux élégantes dorures ou leurs fauteuils plus ou moins accueillants suivant l'étage [...] L'Apollo jouissait de la faveur d'un large public et ses affiches faisaient des salles combles. » Voir Monique Sclaresky *Nantes à la Belle Époque*, op. cit., p. 162.

la Renaissance.

Si les Nantais adorent le théâtre lyrique, ils ne boudent pas, pour certains, des divertissements plus populaires. Au début du XX^e siècle, orphéons et fanfares sont nombreux à Nantes. Ils se produisent régulièrement à la belle saison, de fin mars à fin octobre. Le Cours de la République aussi appelé Cours Cambronne, le Jardin des Plantes ont la faveur des organisateurs. D'autres lieux permettent à tous d'entendre ces concerts : ils sont plus populaires comme la Place Jean-Macé ou la place Zola, situées dans le quartier ouvrier de Chantenay, la Place de Bretagne qui jouxte le Marchix où de misérables habitations insalubres seront bientôt démolies, Place Lamoricière, très commerçante, proche du port, au rond-point de la route de Rennes... Chaque semaine, et même plusieurs fois par semaine, les Nantais peuvent apprécier pas redoublés, arrangements d'œuvres lyriques ou partitions originales de compositeurs nantais. Plusieurs groupements ont vu le jour à la fin du XIX^e siècle ou au début du XX^e siècle⁵¹ : Les Enfants de Doulon en 1882, La Lyre nantaise en 1893, L'Étendard (fanfare de trompettes) en 1901, La Ruche en 1902, La Sirène nantaise en 1907, L'Avenir musical en 1909. Des participations plus épisodiques sont organisées par La Société des Trompes de chasse, ou Le Rally nantais qui se produit aux côtés des Joyeux, ensemble de tambours et de clairons. Deux formations relèvent de la structure militaire : La Musique municipale des Sapeurs-Pompiers qui fait suite à la Musique de la Garde Nationale créée en 1791 et la musique du 65^{ème} R.I. Un groupement né en 1903 est promis au plus brillant avenir : L'Union Philharmonique. Ces sociétés assurent la formation musicale de leurs instrumentistes. Des concours ont lieu régulièrement. Mentionnons pour terminer ces musiques festives, l'orchestre Chevillard⁵² : il anime les nombreux bals. A l'Apollo, salle accueillant le music-hall, Bastin dirige l'orchestre. La revue de La Cloche (elle fête ses 120 ans en 2015) fait aussi appel à un orchestre, sans doute très réduit. Enfin, apporter une distraction aux malades fait partie des missions de ces musiciens : l'orchestre du Cirque Plège joue au sanatorium. La Musique des Sapeurs-Pompiers anime à son tour les journées si longues des malades de l'hospice Saint-Jacques.

51 Voir Hervé Maréchal, *La Philhar, orchestre d'harmonie de Nantes, op. cit.*

52 Cet orchestre n'a aucun lien avec les Concerts Lamoureux dirigés à Paris par Camille Chevillard (1859-1923) à partir de 1897.

L'enseignement musical

Créé en 1884, le conservatoire est installé, au début du XX^e siècle, dans une aile du théâtre de la Renaissance⁵³. Le nombre de ses classes augmente régulièrement. En 1885, il reçoit le titre de « conservatoire national de musique » et la subvention de l'État croît, atteignant six mille francs au lieu des quatre mille francs octroyés en 1877. Régulièrement, quelques élèves remportent un premier prix de Paris. Les inspecteurs de l'enseignement dans les conservatoires, tels Alfred Bruneau ou Gabriel Fauré, visitent le conservatoire de Nantes. Les effectifs progressent : 415 élèves en 1906, 460 en 1909, 508 en 1910. En 1912, l'incendie du théâtre de la Renaissance provoque la perte considérable de presque tous les instruments de musique. La bibliothèque, les archives, peuvent être sauvées. Le conservatoire doit ensuite déménager plusieurs fois. Plusieurs professeurs du conservatoire donnent également des cours particuliers. L'enseignement est aussi assuré par des pédagogues indépendants dont certains jouissent d'une grande réputation comme Thérèse Caldaguès, pour le chant. Elle organise régulièrement des auditions publiques faisant l'objet de comptes rendus dans la presse. Ces prestations sont soignées. Le 3 janvier 1913, Reynaldo Hahn dirige l'une d'entre-elles dans une de ses œuvres *L'Île du rêve* avec pour soliste madame Engel-Bathori. Avec son chœur, Thérèse Caldaguès monte au théâtre Graslin, sous la direction du chef d'orchestre du théâtre, Fritz Ernaldy, *L'Enfance du Christ* de Berlioz. Le succès est tel qu'une seconde représentation est organisée. Il serait fastidieux d'énumérer les multiples concerts d'élèves préparés par d'autres professeurs particuliers. Le piano et le chant occupent la première place, aux côtés du violon, plus confidentiel. Des conférenciers, parfois venus de Paris, participent à une volonté de faire mieux comprendre la musique. Émile Dupré, Léon Moreau, venu expliquer aux Nantais, en 1913, « comment on compose, comment on orchestre », Georges Laporte en font partie, et surtout Vincent d'Indy. A mi chemin entre la conférence et le concert, Rodolphe Hermann propose des conférences illustrées de partitions de musique de chambre à de très nombreuses reprises. Son entreprise intitulée « Concerts Hermann » a débuté en 1901. Elle réunit musiciens professionnels et amateurs, comme le docteur Samuel Bonjour à la fois violoniste et violoncelliste.

53 Voir Caroline Lého et Georgina Moscovitch, *Conservatoire de Nantes, cent-cinquantième anniversaire, op. cit.*, p. 59.

Rodolphe Hermann intervient en tant que pianiste, violoniste et altiste.

Chanter en chœur

La musique chorale n'est pas absente du paysage musical. Elle se cantonne volontiers à l'église. Les fidèles entendent Les Chanteurs de Notre-Dame au cours des offices chaque dimanche jusqu'à Pâques. C'est un chœur d'amateurs dirigé par madame Caldaguès⁵⁴. Madame L'Herminier est à la tête des Chanteurs d'Armor. Eux aussi participent aux offices religieux et donnent un concert annuel en fin de saison. Les sociétés chorales sont multiples⁵⁵. Le Choral Nantais, sous la houlette d'Édouard Morisson, a été fondé en 1897. Au mois d'octobre 1905, Féraud de Saint-Paul (parfois orthographié Féraud de Saint-Pôl) crée une « Société d'extension chorale féminine » appelé par abréviation « le Choral féminin » sous les auspices de Bourgault-Ducoudray. En 1906, l'Union chorale réunit la Sainte-Cécile et le Choral féminin sous la direction de Féraud de Saint-Paul qui fait alors ses adieux à Nantes pour gagner Paris. En 1913, « A Capella » dirigée par Auguste Le Guennant débute sa cinquième année d'existence⁵⁶. La formation se produit aussi en concert.

Comme dans presque toutes les villes de province, la vie musicale nantaise s'organise donc autour du théâtre lyrique. Mais la faiblesse de la vie symphonique pousse les édiles à envisager la création d'une formation durable.

54 Voir Marcel Courtonne, *Un siècle de musique à Nantes et dans la région nantaise, 1850-1950, op. cit.*, p. 66-120.

55 Voir Hervé Maréchal, *La Philhar, op. cit.* : « la plus ancienne chorale nantaise, créée en 1864 par M. Pérez, porte le nom d'"Orphéon nantais Sainte-Cécile" et sera dirigée par G. Odion, puis à partir de 1910 par A. Lacombe. » p. 39.

56 Voir *Nantes-Mondain*, 20 mai 1911, p. 5, qui signale que la société a été fondée « à l'imitation de la Schola Cantorum de Paris. »

Chapitre II. La Schola avant la Schola

Tout au long de sa vie, Marguerite le Meignen revendique 1913 comme date de naissance de la Schola⁵⁷. Or, les statuts de la « Schola Cantorum de Nantes » sont déposés en préfecture le 23 février 1920⁵⁸. Comment expliquer cette discordance ? Une période d'ambiguïté est entretenue par Marguerite Le Meignen entre 1913 et 1920. En réalité, il faut distinguer la Schola, société chorale effectivement formée par Marguerite Le Meignen en 1913 de la Schola Cantorum de Nantes, « association musicale » ayant « pour but d'organiser des concerts et autres manifestations artistiques, » préambule inscrit dans les statuts de 1920. Un texte daté du 31 décembre 1918, « la musique à Nantes après la guerre », confirme cette distinction. Sans doute dû à la directrice de la Schola, il prône la « formation de la Schola en société (sous ce titre ou sous un autre différent)⁵⁹. » Très habilement, la Schola, société chorale, garde son nom mais associe à ses chœurs un orchestre, celui réuni par Henri Morin. Pour comprendre comment la Schola est devenue une très puissante société de concerts, il faut examiner l'existence parallèle de l'orchestre que dirige Henri Morin et de la société chorale fondée par Marguerite le Meignen.

Divers textes publiés dans des programmes de salle retracent les débuts de la société chorale et délivrent des informations contradictoires : ceux des 15 avril 1916, 11 et 12 février 1922, 25 avril 1929⁶⁰. Le premier, rédigé par Augustin Mahot, membre de la Schola, justifie la création du groupement choral. Selon lui, le seul groupement choral mixte existant à Nantes et « fonctionnant régulièrement », l'*A Capella*, se contente d'auditions sans orchestre. Vincent d'Indy, venu diriger un concert à Nantes en 1912, aurait encouragé la création d'une Schola locale⁶¹. Le second est rédigé par Louis Rouche, lui aussi scholiste, dans le programme de salle du festival Albert Roussel auquel participe la Schola, le 25 avril 1929 à Paris. La Schola nantaise serait née de l'initiative de Marguerite le Meignen qui réunit dans son salon quelques chanteurs

57 Son article nécrologique reprend cette date ; voir *Ouest-France*, 8 avril 1947.

58 Voir statuts de la Schola Cantorum de Nantes, AD44, 4 M 280. Annexe n°1.

59 Voir « La musique à Nantes après la guerre », annexe n°2.

60 Voir « programme du 15 avril 1916 », annexe n°3, « programme des 11 et 12 février 1922 », annexe n°4, « programme du 25 avril 1929 », annexe n°5.

61 Voir « programme du 15 avril 1916 », annexe n°3. Dans l'état actuel de nos recherches, nous n'avons pas trouvé la trace de cette affirmation.

amateurs. Sans doute est-ce ce chœur qui participe à l'audition de l'*Orfeo* de Monteverdi en 1913⁶². Les 11 et 12 février 1922, la Schola chante à Paris avec les concerts Padeloup : le programme de salle retrace encore une fois les origines de la Schola. La vérité est quelque peu travestie : « fondée en 1913 par madame Le Meignen, la Schola Cantorum de Nantes est une société de concerts comprenant, outre l'orchestre complet, une chorale de 175 chanteurs⁶³. » Pourtant, c'est seulement après le départ du chef d'orchestre Henri Morin que cette affirmation devient réelle. Un autre document affirme le lien étroit de la Schola de Nantes avec Vincent d'Indy. Après le succès de la *Passion selon Saint-Jean* dirigée par Vincent d'Indy en 1914, « le maître devient son parrain et lui donne le nom de Schola de Nantes⁶⁴. »

La Schola Cantorum avait pour habitude de créer des « filiales » partout en France et à l'étranger. L'ouvrage écrit par d'Indy et ses élèves répertorie les villes françaises et les pays étrangers dans lesquels les disciples de Charles Bordes « professeurs ou anciens élèves, de leur propre initiative se font propagandistes » des principes scholistes. Des conférences et des auditions auxquelles d'Indy prend part ont lieu en « employant de préférence dans chaque ville les éléments locaux⁶⁵. » A Nantes, Augustin Mahot fonde et dirige, en 1902 *Les Chanteurs de Notre-Dame*. Le répertoire réunit musique religieuse et musique profane. A Saint-Nicolas, un autre groupe se forme, l'*A Capella* que dirige Auguste Le Guennant. Par ailleurs, Francisco de Lacerda qui fut professeur d'ensemble vocal et suppléant de la classe d'orchestre à la Schola de 1903 à 1908, jette les bases, en 1905, à Nantes, des Concerts Historiques qui durent jusqu'en 1910.

62 Voir « programme du 25 avril 1929 », annexe n°5.

63 Voir « programme des 11 et 12 février 1922 », annexe n°4.

64 Voir « la fête du 100^e concert de la Schola », *sln*, AMN 2 R 755. Pourtant Vincent d'Indy semble se méfier quelque peu du groupe fondé par Marguerite Le Meignen. Non daté, un brouillon de lettre de Marguerite Le Meignen destinée à Vincent d'Indy, fait entrevoir une vive dispute entre les deux personnages : « Cher Maître, Après la conversation plutôt mouvementée que j'ai eu l'honneur d'avoir avec vous cet hiver et la terrible défense de jouer votre musique qui en a été la conclusion [...] depuis ce jour, je suis hantée par l'idée de vous désobéir, car vous savez ce que pour les femmes le fruit défendu a d'attraits. » Marguerite Le Meignen envisage de donner *L'Étranger*. ASCN dossier 1916.

65 Voir *La Schola Cantorum en 1925 par Vincent d'Indy et quelques-uns de ses collaborateurs*, *op. cit.*, p. 139-187. Passant en revue les filiales provinciales, le rédacteur cite Nantes. « Beaucoup de bonne besogne a été accomplie dans la grande cité nantaise, grâce à des amateurs enthousiastes comme A. Mahot, à l'organisatrice émérite qu'a été Madame Le Meignen, grâce enfin à la présence et au dévouement de quelques scholistes de marque : Auguste Le Guennant, Francisco de Lacerda, Michel d'Argœuves, Henri Morin, l'abbé Courtonne. » Voir p. 161, 162.

L'Association Nantaise des Grands Concerts

Le contrat signé par Henri Morin en 1910 le lie pour cinq ans à ANGC⁶⁶. La biographie du nouveau chef d'orchestre est détaillée dans un rapport rédigé par un adjoint au maire, Charles Brunellière⁶⁷. La ville cherche à créer des concerts symphoniques après plusieurs essais sporadiques. Le conseil municipal a demandé à Gabriel Fauré, Camille Chevillard et Vincent d'Indy de lui fournir le nom de candidats susceptibles de diriger de tels concerts. Dix-sept musiciens entrent en concurrence. Dans le rapport Brunellière, est citée la lettre de Vincent d'Indy appuyant la candidature de Morin⁶⁸. Le Maître le dit originaire de l'Isère, « âgé de 32 ans environ. » En réalité Morin est né le 17 août 1883 à Grenoble. L'acte de naissance d'Henri Antonin Morin indique que son père était typographe, sa mère couturière⁶⁹. D'Indy ajoute que le père de Morin était chef d'orchestre « établi en Amérique et qui a dirigé pendant de longues années la musique municipale de New-York. » Ces renseignements sont complétés par ceux que donne Octave Béliard le 11 mars 1911 dans *Nantes-Mondain*. Toute la première page est occupée par des louanges sans bornes vis à vis du musicien. « Il avait six ans lorsqu'il suivit en Amérique son père, chef d'orchestre à Hollywood. » Il aurait eu sa place près du timbalier « qui lui apprenait à compter les mesures. » Il aurait aussi remplacé ce timbalier lors d'une répétition⁷⁰. Puis Morin revient à Grenoble pour y effectuer « des études classiques », repart en Amérique où il étudie le violoncelle. Il joue alors dans un « excellent quatuor » à l'Atlantic-City. Grimson, un violoniste, élève de Joseph Joachim, lui conseille d'aller travailler avec Hekking. Malgré des ressources financières limitées, il se rend à Berlin pour bénéficier de l'enseignement d' « Anton » [*sic* pour André] Hekking, sans se laisser décourager par l'accueil du professeur qui constate ses lacunes⁷¹. Rapidement le maître s'attache à son élève, lui accordant des

66 Voir AMN 2 R 751.

67 Voir AMN 2 R 751.

68 Voir AMN 2 R 751. Les liens entre Morin et d'Indy perdurent puisque le 24 août 1921, Morin écrit à Robert Brussel « Ma femme vient de donner le jour à un beau garçon Philippe dont mon vieux maître et ami Vincent d'Indy est le parrain. » AnF VM BOB-21 581.

69 Voir état-civil de Grenoble, registre des naissances, n°782.

70 Un jour le timbalier broncha, dans un solo difficile de glockenspiel. Innes, qui dirigeait, se tourna vers le bambin : "Essayez, vous, petit Morin !" Le petit Morin prit les maillets et s'en servit de si heureuse façon qu'il garda l'emploi. »

71 « Vous avez une oreille très délicate mais vous ne savez rien. » *Nantes-Mondain*, 11 mars 1911, p.1.

« après-midis entières ». Morin suit les périples de Hekking, en Amérique puis à nouveau à Berlin. Il semblerait que la générosité du célèbre violoncelliste ait été extrême, lui accordant des cours bénévolement⁷². Pourtant, Morin ne fera pas une carrière de violoncelliste. Enthousiasmé par Félix Weingartner, il souhaite désormais devenir chef d'orchestre. En 1905, il écrit à Vincent d'Indy et suit l'enseignement de la Schola. Il travaille aussi la direction d'orchestre avec Arthur Nikisch⁷³. Hugo Riemann l'initie à l'harmonie, au contrepoint, au canon en 1908 et 1909⁷⁴.

Le conseil municipal retient la candidature de Morin qui envisage de résider deux semaines à Nantes pour préparer le premier concert, comptant faire de nombreuses répétitions. Il se fixerait ensuite dans la ville s'il obtenait un contrat de trois ans, mille francs, une chaire d'histoire de la musique au conservatoire, la direction de la classe d'orchestre dans cet établissement. Il souhaite aussi constituer une société chorale et diriger au théâtre⁷⁵. Bien qu'il n'ait pas obtenu ces divers postes, Morin décide de rester à Nantes. Pourtant, le chef d'orchestre ne semble pas faire l'unanimité. Un tapuscrit reproduit un entrefilet d'un journal parisien anonyme contestant ce choix⁷⁶. Il était « très chaudement recommandé » face à des chefs « de talent reconnu⁷⁷. » Vincent d'Indy a probablement voulu imposer son favori, selon son habitude de créer des filiales de la Schola en province. La presse ne manque pas de souligner les liens de Morin avec la capitale. *Nantes-Mondain*, le 13 décembre 1913, met en valeur ses diverses activités : en 1913, il se fait connaître à Paris : il dirige, à la Salle des Concerts du Conservatoire, un festival Berlioz, musicien dont on célèbre le cent-dixième anniversaire. *L'Enfance du Christ* est interprétée avec la participation des Chanteurs de Saint-Gervais. Chez la

72 « Sans vouloir d'autre paiement que sa reconnaissance. » *Nantes-Mondain, ibid.*

73 « En 1908 il entre pour un an, entre deux séjours à la Schola, à la grande école des chefs d'orchestre de Leipzig. Arthur Nikisch lui fait la faveur exceptionnelle de l'admettre à ses répétitions privées du Gewandhaus. » *Nantes-Mondain, ibid.*

74 Tous les renseignements concernant les années d'études de Morin proviennent de l'article d'Octave Béliard, paru dans *Nantes-Mondain* le 11 mars 1911.

75 Voir AMN 2 R 751.

76 Voir AMN 2 R 751.

77 « Le reproche d'avoir fait appel à de trop pressantes recommandations a pu être mérité. Il ne faudrait pas beaucoup chercher pour trouver à Nantes même l'inspirateur, sinon le rédacteur de l'entrefilet publié à Paris et l'hostilité montrée pour les concerts eux-mêmes par ce correspondant anonyme. » AMN 2 R 751. L'auteur pourrait être Rodolphe Hermann dont la candidature a été refusée et dont la lettre de candidature figure dans le dossier que nous venons de citer. Hermann organise à Nantes un très grand nombre de concerts et de conférences au cours desquelles il se produit tantôt comme pianiste, tantôt comme violoniste. Il est également compositeur et professeur d'un cours privé.

princesse Edmond De Polignac, il fait entendre lors de trois concerts de musique ancienne : *Orfeo* de Monteverdi, *Hippolyte et Aricie* de Rameau, *Armide* de Gluck et diverses œuvres symphoniques⁷⁸. Pour asseoir la réputation du chef d'orchestre, *Nantes-Mondain* informe ses lecteurs des divers engagements du mois de février 1914, en particulier avec l'orchestre Hasselmans⁷⁹, à Paris, le 15 février, puis avec madame Villot⁸⁰ à l'Opéra-Comique. Des extraits de la presse parisienne sont également reproduits : Jean Chantavoine dans *L'Excelsior*; Adolphe Boseliot dans *L'Écho de Paris*, Gaston Carraud dans *La Liberté*, Jean Darnaudat dans *L'Action française*, Laurent Ceillier dans *Le Monde musical*, Henri de Curzon dans *Le Guide musical de Bruxelles* louent sans réserve Morin dont la candidature aurait été agréée par la Société Internationale de Musique⁸¹. Pourtant, malgré une presse nantaise presque toujours élogieuse, quelques uns ne seraient pas satisfaits du chef d'orchestre. Le critique musical Marcel Courtonne le ridiculise⁸². Certains comptes rendus de concerts sembleraient confirmer ce jugement négatif même si quelques commentateurs constatent des progrès⁸³. En 1910, Morin est l'un des huit membres de la commission artistique définie dans l'article 8 des statuts de l'ANGC. Cette commission, outre qu'elle est chargée de l'organisation des concerts, de l'engagement des artistes, doit examiner si, éventuellement, elle doit faire appel à d'autres sociétés musicales⁸⁴. Marguerite Le Meignen a dû proposer les services de son groupe choral.

Henri Morin, à la tête de l'ANGC, dirige des concerts essentiellement symphoniques. Il engage des solistes réputés : les cantatrices Félicia Litvinne, Jane

78 La princesse Edmond de Polignac, née Winnaretta Singer (1865-1943) tient un salon parisien où se produisent de nombreux artistes.

79 Alphonse Hasselmans (1845-1912.)

80 Alice Villot est une des élèves de Charles Bordes. Voir *La Schola en 1925, op. cit.*

81 *Nantes-Mondain*, 17 janvier 1914, p. 6.

82 « Ce chef n'eut jamais grand succès, ni près des musiciens, ni du public. Ancien élève de la Schola Cantorum, il avait toujours eu, méritée d'ailleurs, la réputation d'un prétentieux sans beaucoup de talent. On racontait que ses partitions d'orchestre étaient remplies d'annotations extra-musicales... Ici, relever le bras gauche... Faire sortir la manchette... Là, le bras droit. » Marcel Courtonne, *Un siècle de musique à Nantes et dans la région nantaise*, Nantes, Beaufreton, 1953, p.73.

83 Albert Gavy-Béledin (1934-1945) note : « Si à son arrivée à l'Association ses détracteurs ont pu critiquer quelques imperfections de sa *baguette*, ils reconnaîtront aisément que les progrès obtenus par son travail l'ont littéralement transformé [...] Il sait désormais obtenir les moindres inflexions de nuances sans avoir recours à des contorsions qui font parfois sourire. » Coupure de presse *sln*, ASCN dossier 1913. Le mot « baguette » est en italique dans le texte.

84 « Elle donne son avis sur la question de savoir si, pour l'organisation des concerts, elle devra, ou s'adresser à des sociétés, groupements et particuliers disposant d'une organisation déjà existante ou constituer un orchestre. » Voir ASCN, dossier 1910.

Bathori-Engel, Lucienne Bréval, Claire Croiza, Powla Frisch, les chanteurs Ernest Van Dyck, Delmas, les pianistes Ernest Schelling, Gontran Arcouët, Alfred Cortot, Ferruccio Busoni, les violonistes Eugène Ysaÿe, Fritz Kreisler, Gaston Elcus, les violoncellistes André Hekking, Pablo Casals. L'emploi de chœurs demeure exceptionnel : seul le programme du 26 avril 1912 fait appel à eux dans deux extraits d'œuvres de Bruneau : *Hostias* pour chœurs, orgue et harpe, fragment du *Requiem*, et des fragments de *La Faute de l'abbé Mouret* pour orchestre et chœurs.

Les balbutiements de la Schola

Les liens entre la Schola parisienne et celle de Nantes s'établissent de diverses façons. Les chanteurs, les instrumentistes, les chefs d'orchestre venus de la rue Saint-Jacques donnent à Nantes plusieurs concerts dès la fin du XIX^e siècle. Des élèves de Vincent d'Indy jouent un rôle de premier plan dans la cité des Ducs : Francisco de Lacerda y fonde, en 1905, les Concerts historiques, Henri Morin continue cette entreprise en créant à son tour un orchestre symphonique en 1910, Michel d'Argoeuves prend la tête d'A Capella, chœur « fondé sur le modèle des Chanteurs de Saint-Gervais dont il emprunte le répertoire et les traditions⁸⁵. » Auguste Le Guennant, lui aussi disciple de Vincent d'Indy, lui succède. Lorsque Marguerite Le Meignen crée à son tour un groupement choral, elle parle d'une « école », se plaçant ainsi dans la ligne de la schola parisienne, même si ses buts sont bien différents⁸⁶. Le terme de « scholistes » adopté par les choristes nantais témoigne de sa volonté de revendiquer la filiation avec Vincent d'Indy. Enfin, plusieurs programmes empruntent leur répertoire à celui de la Schola parisienne, tant dans le premier concert de 1913, réunissant Monteverdi, Rameau et Bach, que dans la série d'auditions données pendant la Première Guerre mondiale, répertoire qualifié d' « évangelisation artistique⁸⁷. » Les comptes conservent des factures de location de partitions auprès du bureau d'édition de la Schola⁸⁸. Enfin, vers 1912 Vincent d'Indy et Henri Morin auraient tenté, sans succès, de fonder un chœur à Nantes.

85 Voir annexe n°3, « programme de salle du 15 avril 1916 ».

86 « J'ai fait une école. » Voir annexe n°4, « Programme de salle du 11 et 12 février 1922. »

87 Voir « programme de salle du 25 avril 1929 », annexe n°5.

88 Voir ASCN, dossier 1913.

Cet objectif d'un chœur nantais, patronné par Vincent d'Indy sera atteint quelques mois plus tard par Marguerite Le Meignen⁸⁹.

Le vendredi 9 mai 1913, Morin organise un « grand concert de décentralisation artistique au bénéfice des pauvres de la ville. » La seconde partie est entièrement occupée par *Orfeo* de Monteverdi. Il s'agit de la version de Vincent d'Indy. Morin rédige le programme de la soirée⁹⁰. Les chœurs n'ont pas encore de nom. Les œuvres de la première partie du concert sont les scènes 3 et 4 du quatrième acte d'*Hippolyte et Aricie* de Rameau et le *Concerto en ré majeur pour violon, flûte et orchestre à cordes, Concerto brandebourgeois n°5* BWV 1050, de Jean Sébastien Bach. Le lien avec la Schola de Paris, où Morin a étudié, se manifeste dans le choix des partitions. Rameau, Monteverdi, Bach sont les maîtres cités par d'Indy dans la préface de son ouvrage célébrant les 25 ans de la Schola⁹¹. Par ailleurs le programme de salle précise : « matériel de Bach et de Monteverdi prêté gracieusement par la Schola Cantorum. » Blanche Selva joue dans le *Concerto* BWV 1052 en *ré mineur* de Bach. Là encore, Morin se montre très attaché à l'institution de la rue Saint-Jacques⁹². Les comptes enregistrent 209 entrées payantes dans les salons Turcaud⁹³. Les frais dépassent les recettes : un déficit de 286,50 francs est constaté à l'issue de la soirée qui a rapporté 1 480,40 francs. *Nantes-Mondain* et *L'Ouest-Artiste* soulignent l'émotion qui se dégage de la partition de Monteverdi et souhaitent l'entendre à nouveau⁹⁴. Les comptes rendus contiennent peu de remarques sur les chœurs et l'orchestre⁹⁵. *Nantes-Mondain* souligne que « la mise sur pied a été obtenue uniquement à l'aide de ressources locales, de dévouements et de zèles qu'il faut louer bien haut⁹⁶. » Aucun nom n'est cité. Sans doute

89 Aucun document ne permet de vérifier cette affirmation.

90 Morin précise : « En publiant une importante sélection de cet ouvrage, M. Vincent d'Indy n'a pas voulu faire œuvre de musicographe mais de musicien. A trois siècles de distance, il serait difficile d'entendre intégralement cinq actes et un prologue sans lassitude. Aussi le maître a-t-il éliminé les parties les moins intéressantes, tout en veillant à ce que sa publication forme un tout de proportions harmonieuses. » Voir ASCN, « programmes », carton n°1.

91 Voir *La Schola Cantorum en 1925*, op. cit., p. 2.

92 Vincent d'Indy rend hommage à « Blanche Selva, admirable interprète, doublée d'une âme d'apôtre [...] donnant des classiques une interprétation parfaite. » *La Schola en 1925*, op.cit., p. 141.

93 Voir ASCN, dossier 1913.

94 Voir *Nantes-Mondain*, 17 mai 1913, p. 3-4, *L'Ouest-Artiste*, mai 1913, p. 4-5.

95 Pour Guy Somin, rédacteur de la chronique de *Nantes-Mondain*, « la tâche fut ardue pour les chœurs et l'orchestre », ce qui peut laisser penser que la réussite ne fut pas complète. Voir *Nantes-Mondain*, 17 mai 1913, p. 3-4. *L'Ouest-Artiste* se contente de dire que « les chœurs ont bien marché. » Voir *L'Ouest-Artiste*, mai 1913, p. 4-5.

96 *Nantes-Mondain*, 17 mai 1913, p. 3-4.

Auguste Le Guennant s'est-il chargé de faire travailler les chœurs. En effet, un courrier de la Société des Auteurs et Compositeurs lui est adressé en lui précisant qu'il doit payer des droits d'auteurs pour *Orfeo* car « la partition a été orchestrée par Vincent d'Indy⁹⁷. » Aucun document ne précise si Marguerite Le Meignen prend également part au travail de répétitions. Le numéro de *Nantes-Mondain* précédemment cité note sa présence parmi « les personnalités reconnues au hasard parmi la nombreuse assistance⁹⁸. »

Les concerts symphoniques que dirige Morin se poursuivent. La critique de l'un d'eux, souhaite des programmes avec chœurs⁹⁹. Les chœurs formés par Marguerite Le Meignen cherchent probablement à s'imposer. Ceux d'un professeur de chant réputé, madame Caldaguès, occupent jusque là une place primordiale¹⁰⁰. Une nouvelle œuvre avec chœurs est proposée au public nantais le vendredi 13 février 1914 : la *Passion selon saint Jean* de Jean-Sébastien Bach. Vincent d'Indy est au pupitre. Les archives de la Schola n'ont pas conservé les comptes de cette soirée. *Nantes-Mondain* mentionne une affluence considérable, salle Turcaud, certains auditeurs n'obtenant pas de places. Les chœurs sont toujours anonymes¹⁰¹. Les effectifs s'étoffent : le programme de salle note 170 exécutants. Confortée par le soutien de Vincent d'Indy, Marguerite Le Meignen fait le projet de proposer le 15 juin 1916, avec l'orchestre d'Henri Morin, le deuxième acte de *L'Étranger* de Vincent d'Indy et le quatrième acte d'*Henri VIII* de

97 ASCN, dossier 1913.

98 Le carton d'invitation de Marguerite Le Meignen est conservé dans les archives de la Schola ; il porte au verso son adresse : 7, boulevard Delorme. ASCN, dossier 1913.

99 Jam, le journaliste, écrit : « La rumeur publique parle de nouveaux projets pour les prochains concerts [...] Quand aurons-nous de chœurs ? Quand aurons-nous la *Neuvième* ? Quand, au lieu de coupures et de fragments aurons-nous des auditions intégrales ? J'ai la certitude que cette tentative si impatiemment attendue par le public serait couronnée de succès : les bonnes volontés en-dehors de tout clan et de toute rivalité ne demandent qu'à se manifester. » *Nantes-Mondain*, 10 janvier 1914, p. 4.

100 Marguerite Caldaguès, après avoir groupé des musiciens vers 1880 en créant Le Point d'orgue, participe à de nombreux concerts et offices religieux. L'article nécrologique relève son action vers 1900 : elle dirige les Chanteurs de Notre-Dame, « à l'imitation des chanteurs de Saint-Gervais », faisant ainsi connaître aux Nantais le répertoire de la Schola de Paris. Voir *L'Ouest-Éclair*, 9 janvier 1940. En 1913, les chœurs dirigés par madame Caldaguès participent à l'audition de *L'Enfance du Christ* de Berlioz, à Graslin. Fritz Ernaldy est au pupitre. *L'Ouest-Artiste* loue grandement « Madame Caldaguès dont les talents de cantatrice et de professeur sont si appréciés non seulement à Nantes mais dans toute la région. Elle a su grouper des voix d'une fraîcheur exquise, d'une irréprochable justesse. » Voir le numéro du 31 mai 1913, p. 6.

101 Dans le journal du conservatoire tenu par son secrétaire Manceau, à la date du 13 février 1914, Manceau note : « M. d'Argœuves fait exécuter la *Passion* de Bach. C'est M. Vincent d'Indy qui dirige. La plus grande partie des exécutants est composée d'élèves du conservatoire. » Voir AMN, dossier K.

Camille Saint-Saëns¹⁰². Une représentation en costumes est envisagée, tant pour les solistes que pour les chœurs¹⁰³. Les frais étant considérables, la directrice prévoyant un déficit de 1 500 francs, le projet est abandonné¹⁰⁴.

La fondation de la Schola Cantorum de Nantes

La naissance de la Schola Cantorum de Nantes se situerait au mois de février 1914. Selon divers documents, après l'exécution de la *Passion selon saint Jean*, Vincent d'Indy aurait décidé de donner le nom de Schola Cantorum au groupe choral¹⁰⁵. Aucun texte ne confirme cette affirmation. Il existe seulement dans la presse une lettre de félicitations de Vincent d'Indy adressée, le 18 février 1914, à Michel d'Argœuves¹⁰⁶. A la différence de la Schola de Lyon, aucune structure, à Nantes, ne se met en place¹⁰⁷. Dès 1914, Marguerite Le Meignen se contente d'utiliser le nom de la Schola pour désigner les chœurs qu'elle a formés. Un feuillet conservé aux archives municipales de Nantes porte le cachet « Schola Cantorum de Nantes¹⁰⁸. » Il s'agit d'une partie de

102 Les archives de la Schola contiennent un courrier des éditions Durand daté du 18 mai 1913 : « Comme suite à l'aimable visite de monsieur Morin et après entente avec lui au sujet de l'exécution à votre concert du 15 juin prochain du deuxième acte de *L'Étranger* et du quatrième acte d'*Henri VIII*, nous avons l'honneur de vous remettre ci-inclus, en double exemplaire, le traité de location dont vous voudrez bien nous retourner l'exemplaire signé par vous et conservé l'autre, signé par nous. » La location est facturée 150 francs le 26 mai 1916. Le contrat précise que le matériel devra être rendu « fin juin 1916. »

103 « La question des costumes n'est point résolue d'heureuse façon, car vous parlez du nombre de vingt, et il y aurait cinquante choristes en scène, d'où l'obligation d'en louer une quantité pour achever le nombre. » Lettre à une inconnue, 27 mai 1916, ASCN, dossier 1916. Marguerite Le Meignen, tout en abandonnant le projet de juin 1916, se propose de le reprendre « à l'automne. » Lettre du 7 juin 1916, ASCN, dossier 1916.

104 Le 27 mai 1916, Marguerite Le Meignen demande à son interlocutrice : « Voulez-vous prendre la charge du concert à moitié ? Moi j'y perds et vous ne gagnez rien : avons-nous l'une et l'autre l'amour artistique assez développé pour endosser sans sourciller les risques d'une pareille splendide manifestation ? » ASCN, dossier 1916. Selon la rédactrice, l'initiatrice du concert serait Melle Demougeot.

105 Voir AMN 2 R 755, « programme des concerts Padeloup » 11 et 12 février 1922, annexe n°4 p. 387 et « la fête du centième de la Schola », ASCN, texte *slnd*.

106 Vincent d'Indy félicite les exécutants : « avec des chœurs bien formés, d'un aussi parfait ensemble et attentifs comme les vôtres, mon cher d'Argœuves, vous pouvez vaincre toutes les difficultés chorales. » Voir *Nantes-Mondain*, 28 février 1914, p. 5-6.

107 « L'origine de la Schola Cantorum de Lyon peut être fixée à la fin de novembre 1902, lorsque Vincent d'Indy assiste à une réunion de musiciens lyonnais, réunion tenue chez le docteur Jamin [...] Avant de se séparer, les participants à cette réunion décident de créer un comité [...] afin d'étudier la possibilité de fonder à Lyon une société analogue [à la Schola Cantorum de Paris.] A Nantes comme à Lyon, la Schola n'est pas une école de musique, seulement un groupe choral.

108 Le document précise : « 6 mars 1914 ; scène des filles-fleurs de Parsifal de Richard Wagner par les chœurs de la Schola prêtant leur concours à l'Association Nantaise des Grands Concerts. » Voir AMN

programme où l'écriture de Marguerite Le Meignen est reconnaissable. Toutefois, le programme imprimé ne mentionne pas le nom du chœur, seulement le nom des solistes. Un des comptes rendus du concert du 6 mars 1914, rédigé par Michel d'Argœuves qui fait répéter les choristes, veut persuader les lecteurs que le public souhaite entendre régulièrement des œuvres associant orchestre et chœurs¹⁰⁹. Mais peut-être les artisans du concert ont-ils manqué de modestie, comme le remarque Étienne Destranges¹¹⁰.

Après le concert consacré à la *Passion selon saint Jean*, Vincent d'Indy prend rendez-vous pour l'année prochaine. Mais la Première Guerre mondiale contrarie ce projet. Marguerite Le Meignen ne reste pas inactive pendant le conflit. Le programme de salle du Festival Albert Roussel donné à l'Opéra de Paris le 25 avril 1929, retrace, sous la plume de Louis Rouche, les initiatives de la présidente au début de la guerre¹¹¹. Elle aurait quêté pour réunir de quoi payer les musiciens d'orchestre. Pour remplir la salle de concert, elle aurait offert des billets aux ouvriers aux abords des chantiers, ceux-ci les refusant parfois. Elle aurait dirigé un ouvroir pour recueillir de l'argent pour la Schola¹¹².

Une rivalité ?

Une rivalité semble exister entre la directrice de la Schola et le chef d'orchestre

2 R 755.

109 « L'heureuse initiative faite vendredi [6 mars] par l'adjonction des chœurs à l'orchestre est de bon augure pour les saisons suivantes [...] Le public attend de l'Association Nantaise [des Grands Concerts] des auditions nécessitant avec des chœurs ce grand déploiement d'orchestre que les initiatives privées sont insuffisantes à obtenir : et son attente ne sera point déçue. Les filles-fleurs ont réussi malgré une odieuse cabale. Dans un récent numéro, M. Octave Béliard a flétri comme elle le méritait cette union de vanités et d'intérêts blessés, ligüés pour entraver un mouvement artistique. » *Nantes-Mondain*, 7 mars 1914, p. 6.

110 « Le second tableau du deuxième acte commence par l'épisode des filles-fleurs. Ce chœur est d'une extrême difficulté. C'est une tentative téméraire d'essayer de l'interpréter avec des amateurs. J'ai plaisir à constater qu'elle a été couronnée de succès. L'exécution confiée à une soixantaine d'unités a bien marché. Mais je n'irai pas jusqu'à affirmer, comme certaine personnalité, que les interprètes furent bien supérieures aux distinguées cantatrices toutes prix de conservatoire qui chantent ce chœur à l'Académie de Musique. Ces louanges outrées font sourire et risquent de compromettre les meilleures causes. » Voir *Le Phare*, 10 mars 1914. Étienne Destranges affirme sa liberté d'opinion dans un courrier de remerciement à Marguerite Le Meignen qui l'invitait à une répétition générale, en lui accordant le titre « d'ami » : « Les vrais amis, soyez-en persuadée, ne sont pas les flatteurs, mais ceux qui, au risque de déplaire... ce qui m'est arrivé souvent, parlent franc et sans détour. » Lettre du 25 mars sur papier à en-tête du *Phare*, ASCN, dossier 1915.

111 Voir AMN 2 R 755.

112 Voir *Nantes-Mondain*, 24 décembre 1915, p. 3.

Henri Morin. Programmes et affiches de 1915 à 1920 en témoignent, chacun semblant revendiquer la première place pour son groupement. Le programme de salle du 28 mars 1915, accorde le premier rôle à la Schola, placée sous la baguette d'Henri Morin¹¹³. C'est bien la Schola qui tient la première place, accompagnée par un orchestre. L'affiche du 17 décembre 1918 met en avant le rôle égal de l'orchestre et des chœurs : « Concerts Henri Morin et de la Schola Cantorum de Nantes¹¹⁴. » La Schola semble alors indissociable de l'orchestre, à égalité avec lui. Le 8 avril 1919, Morin est désigné comme chef d'orchestre et chef des chœurs. La rivalité entre orchestre et chœurs apparaît également dans le « programme éventuel » que le commissaire général, de Terves, rédige en mai 1916. Cette rivalité serait palpable puisque le commissaire général prend soin de spécifier que l'orchestre dirigé par Morin et les chœurs de la Schola ne sont pas rivaux¹¹⁵. La Schola feint de se placer modestement sous la baguette d'Henri Morin.

Marguerite le Meignen s'impose de plus en plus

Henri Morin et la Schola restent actifs pendant la guerre¹¹⁶. Marguerite Le Meignen intrigue pour être indissociable de l'ANGC. Le rapport de la réunion de la commission artistique du 26 août 1915 en fait état : le président donne lecture d'une

113 « Grande matinée musicale donnée sous le patronage de l'Association Nantaise des Grands Concerts par la Schola Cantorum de Nantes au bénéfice de la souscription municipale pour les victimes de la guerre. 250 exécutants sous la direction d'Henri Morin, chef d'orchestre de l'Association des Grands Concerts. » ASCN carton « programmes » n°1.

114 L'affiche-programme de ce concert précise : « 250 exécutants sous la direction d'Henri Morin, chef de l'Association Nantaise des Grands Concerts et de la Schola de Nantes. » Voir ANGC, dossiers 1910-1919.

115 De Terves écrit : « Nous sommes suffisamment outillés pour donner *Les Béatitudes* [de César Franck.] Puisque j'ai nommé la Schola, je tiens à réfuter certaines affirmations que quelques personnes ont cherché à répandre dans le public en tendant à la représenter comme fondée en antagonisme avec l'Association des Grands Concerts, tandis qu'elle s'en considère plutôt comme la filleule, et ne désirant que de marcher de concert avec elle [...] S'il en était autrement, notre chef d'orchestre ne lui aurait pas prêté son concours, et moi-même je n'en ferais pas partie. De cette collaboration naît la possibilité de monter de grandes œuvres qui nécessitent l'emploi de chœurs nombreux et bien disciplinés. » Voir « rapport du commissaire général sur l'organisation de la saison 1916-1917, programme éventuel. » ASCN, dossier 1910-1915. Dès 1910, Eugène de Terves fait partie des quinze membres du conseil d'administration de l'ANGC. (voir AD44, 4M 275.)

116 Le 8 juillet 1917, Morin écrit à Cortot pour obtenir sa recommandation. Il déplore « le peu de cas que vous faites ou plutôt le peu de profit que vous tirez d'un artiste comme moi non mobilisable, parlant couramment l'anglais. » Morin semble donc songer à quitter Nantes. AnF, VM BOB-21 581. Les mots soulignés sont l'initiative de Morin.

lettre de Marguerite Le Meignen qui pose deux questions¹¹⁷. Tout d'abord, elle se préoccupe de savoir si l'Association reprendra, l'hiver prochain, ses concerts. Si cela n'est pas possible, Marguerite Le Meignen souhaite savoir si l'Association pourrait donner son patronage à la Schola¹¹⁸. Cette seconde question montre clairement comment Marguerite Le Meignen désire être indissociable de la société de concerts et s'y introduire. Le vicomte de Terves, tout en rendant hommage à l'activité de Marguerite Le Meignen, semble vouloir mettre un frein aux ambitions et à la requête de la rédactrice du courrier examiné, définissant clairement les rôles respectifs de l'orchestre et des chœurs, tout en ne refusant pas le concours de la Schola si le besoin s'en fait sentir¹¹⁹. La réunion se poursuit en constatant la pénurie de musiciens d'orchestre. C'est pourquoi, pour la saison à venir, il est envisagé de ne pas donner les auditions habituelles mais d'y subsister des concerts de musique de chambre¹²⁰.

Effectivement, l'entreprise n'est pas aisée, beaucoup d'hommes étant mobilisés. Le 25 mai 1916, le vicomte de Terves, commissaire général de l'ANGC envisage pourtant la saison 1916-1917 avec confiance. Alors que pour la saison précédente le recrutement d'un orchestre était fort difficile, les instrumentistes étant accaparés par les cinémas et les musiciens mobilisés n'obtenant que difficilement la permission de participer aux concerts, les difficultés désormais sont levées¹²¹. Le vicomte de Terves souhaite que l'activité de l'ANGC soit intégrée au cahier des charges du théâtre Graslin¹²². Malgré les espoirs des organisateurs, l'orchestre que dirige Henri Morin a bien du mal à subsister, bien que le chef ne se verse aucun salaire¹²³. Le 14 mai 1918, Henri Morin adresse une supplique au maire de Nantes. Il signale que la société est dissoute à cause de ses mauvais résultats financiers mais pourrait renaître si elle

117 ASCN, dossier 1915.

118 ASCN, dossier 1915.

119 « La Schola ne doit pas être confondue avec l'Association des Grands Concerts, ceux-ci ayant une autonomie complète. »

120 « Sur l'initiative d'Henri Morin et avec la collaboration de messieurs Arcouët, Muller, Thillois, Babin, Jandin, vient de se former la Société Nantaise de Musique de Chambre. Quatre concerts sont prévus pour la première saison. » (*Nantes-Mondain*, 16 décembre 1916, p. 4.)

121 Voir le rapport du commissaire général, ASCN, dossier 1916.

122 Voir « Association Nantaise des Grands Concerts, rapport du commissaire général, organisation de la saison 1916-1917 » ASCN, dossier 1916.

123 Voir la lettre du 21 mai 1918 de Gaston Veil, « adjoint délégué » au directeur de l'Office central de œuvres de bienfaisance à Paris. Veil signale à son correspondant qu'Henri Morin a dirigé bénévolement six concerts. AMN 2 R 755.

bénéficiait d'un soutien, soutien qu'elle n'obtiendra jamais¹²⁴.

Schola et orchestre pendant la première guerre mondiale

Malgré le conflit imminent, Marguerite Le Meignen veut à tout prix conserver les acquis de l'*Orfeo* de 1913 et de la *Passion selon saint Jean* de 1914. Dès le mois de juillet 1914, elle commence les répétitions de la *Messe en si* de Bach. Elle reprend aussi le travail de la *Passion selon saint Jean*. La déclaration de guerre met fin à ces initiatives. Pourtant, les chœurs de la Schola et l'orchestre d'Henri Morin ne restent pas inactifs pendant le conflit. Parmi les programmes des dix-huit concerts répertoriés durant la Première Guerre, dix sont des concerts de bienfaisance. Cinq sont donnés au cours de cérémonies religieuses. La note patriotique est souvent présente. Les hymnes des pays alliés sont entendus. Le concert du 27 octobre 1916, « grande représentation de gala sous le haut patronage de S.A.R. Madame la princesse Henriette de Belgique » propose des « chants d'Alsace chantés en costumes¹²⁵. »

Marguerite Le Meignen fait intervenir ses chœurs dans diverses cérémonies religieuses ou patriotiques, réussissant parfois à grouper un petit nombre d'instrumentistes indépendants. La direction, lors des cérémonies religieuses, est souvent confiée à Joseph Rousse, professeur de solfège au conservatoire et organiste. La majeure partie des œuvres entendues est pour chœurs a cappella.

124 « Le groupement continuerait ses auditions si des subsides suffisants permettaient de payer les musiciens au cachet selon la coutume. »

125 Voir le programme en annexe n°36.

Concerts de la Schola Cantorum de Nantes en 1915 et 1916

Date, lieu, horaire	Bénéficiaire	Direction
Dimanche 21 février 1915, cathédrale, 9h	Souvenir français	L. Morand ¹²⁶
Vendredi 2 juillet 1915, salons Turcaud, 20h30	Conférence patriotique	H. Morin
Dimanche 12 décembre 1915, Notre-Dame de Bon-Port, 9h et 16h	Pour les détreffes cachées	J. Rousse
Dimanche 23 janvier 1916, chapelle saint Stanislas, 9h	Union des femmes de France	J. Rousse
Dimanche 27 février 1916, Notre-Dame de Bon-Port, 9h	À la mémoire des soldats et marins tombés au champ d'honneur	J. Rousse

Henri Morin, dès qu'il peut réunir un nombre suffisant d'instrumentistes, en 1916, reprend les auditions symphoniques, avec ou sans le chœur de la Schola. Sans doute, aurait-il davantage dirigé entre la fin de l'été 1915 et début février 1916 mais *Nantes-Mondain* signale qu'il a été longuement et grièvement malade¹²⁷. Dix concerts ont lieu au théâtre Graslin dont l'arrêté du maire en date du 25 février 1915 a permis la réouverture, après que le théâtre eût été fermé le 1^{er} août 1914¹²⁸.

Concerts dirigés par Henri Morin au théâtre Graslin entre 1916 et 1918

Dates, lieux, horaires	Bénéficiaire	Direction
Samedi 15 avril 1916, théâtre Graslin, 20h30	Au bénéfice de la souscription municipale	H. Morin
Samedi 13 mai 1916, théâtre Graslin, 20h30		H. Morin
Vendredi 27 octobre 1916, théâtre Graslin, 20h30		H. Morin
Jeudi 30 novembre 1916, théâtre Graslin, 20h30		H. Morin

¹²⁶ Louis Morand est organiste de la cathédrale.

¹²⁷ Octave Béliard évoque « une douloureuse maladie qui faillit faire perdre à la Schola son chef. » Voir *Nantes-Mondain*, 20 mai au 20 juin 1916, p. 2.

¹²⁸ Voir AMN 2 R 751.

Mercredi 13 décembre 1916, théâtre Graslin, 20h30		H. Morin
Mardi 30 janvier 1917, théâtre Graslin, 20h30		H. Morin
Mardi 20 novembre 1917, théâtre Graslin, 20h30		H. Morin
Mardi 18 décembre 1917, théâtre Graslin, 20h30		H. Morin
Mardi 19 février 1918, théâtre Graslin, 20h30		H. Morin
Mardi 19 mars 1918, théâtre Graslin, 20h30	Au bénéfice de la souscription municipale	H. Morin

Tous les concerts sont donnés au théâtre Graslin. Une seule exception concerne la cérémonie du Souvenir français qui prend place à la cathédrale le 25 février 1917.

Le répertoire des années de guerre juxtapose les œuvres données au cours de cérémonies religieuses ou de conférences patriotiques et les partitions exécutées au théâtre Graslin selon une formule utilisée avant guerre¹²⁹. Dans le premier cas, les chœurs a cappella sont presque uniquement la règle. Ce sont des pages largement divulguées par la Schola Cantorum parisienne. Les compositeurs français de la Renaissance y occupent une large place. Chaque année, la Schola participe à la « messe organisée par le Souvenir Français pour les militaires et marins tombés pour la défense du territoire de la Patrie et appeler la bénédiction de Dieu sur nos armées¹³⁰. » Les œuvres sont choisies en concordance avec l'objet de la cérémonie. En 1915, les paroles d'Augustin Mahot adaptées sur un choral anglais anonyme exaltent le courage des combattants¹³¹ :

Ils sont morts dans la bataille
Haut les fronts et haut les cœurs
Sans courber leur haute taille
Morts debout, ils sont vainqueurs ;
Dans les cieux ouverts d'avance
Dieu reçoit ses fiers enfants
Gloire à ceux qui pour la France
Ont voulu verser leur sang.

129 Voir ce répertoire en annexe n°36.

130 Voir ASCN, dossier 1915.

131 Ce courage est valorisé dans une brochure due à André Laffargue, capitaine au 153^e régiment d'infanterie : *Conseils aux fantassins pour la bataille*, Paris, Plon, 1916. La brochure se termine par « En avant », poème de Paul Déroulède.

Rien n'a pu calmer leurs fièvres
Rien n'a fait frémir leurs os
Ils sont morts l'espoir aux lèvres
Ils sont morts sans un sanglot.
Ils sont morts mais sur leur tombe
Dieu fera des lys fleurir
Dieu bénit celui qui tombe
Dieu bénit qui sait mourir.

La tradition scholiste et le contexte de guerre sont les deux thèmes qui conditionnent la rédaction des programmes. L'intercession du Christ est évoquée dans le choral *Sauve-nous, Christ, Domine non secundum* de César Franck, le passage de la vie terrestre à la vie éternelle dans le choral anglais *Le Jour tombe*, le choral final de la *Passion selon saint Jean, In Paradisium* de Vincent d'Indy, le *Dies irae*, « faux-bourdon ». Le *Requiem* de Fauré est entendu en 1916 et en 1917. Excepté Bach et Vittoria, les compositeurs sont français ou anglais. Des compositeurs français sont également retenus pour illustrer la « conférence patriotique » de 1915. Guillaume Costeley, Roland de Lassus, Clément Janequin, sont les maîtres remis à l'honneur par Vincent d'Indy. Il s'agit de glorifier le génie français contre la barbarie allemande qui a détruit les hôtels de ville d'Ypres et Arras, les églises de Reims, Louvain, Soissons, Albert et Senlis. En janvier 1916, au cours d'une messe organisée par les Femmes de France, les chœurs de la Schola accompagnés à l'orgue exécutent la cantate *Dieu le veut* de Paul Ladmirault¹³². Une autre association charitable, celle des « détresses cachées » recueille le produit de la quête effectuée aux offices de 9h et de 16h à Notre-Dame de Bon-Port. Encore une fois, la tradition scholiste est perceptible : les orgues sont tenues par Charles Tournemire, présenté dans l'annonce du programme comme l'un des parrains de la Schola de Nantes et comme le disciple de César Franck¹³³. Bach, Franck, Vittoria, Tournemire sont dans la droite ligne de la Schola de Paris.

Les concerts au théâtre reprennent en avril 1916¹³⁴. Cinq d'entre eux proposent des œuvres uniquement symphoniques, cinq font appel aux chœurs de la Schola. Quatre programmes font entendre des œuvres à connotation religieuse : *Le Christ au Mont des Oliviers* de Beethoven, *Rebecca* de Franck proposé deux fois, *Les Béatitudes* du même

132 « Composée dans les tranchées de Vailly et qui vient d'être chantée sur le front avec tout le succès que mérite cette œuvre d'une si large envolée patriotique. » Voir *Nantes-Mondain*, 22 janvier 1916, p. 3.

133 *Nantes-Mondain*, 11 décembre 1915, p. 4.

134 Réformé, Morin n'est pas mobilisable.

compositeur, une fois. Les compositeurs français, actualité oblige, arrivent loin devant ceux d'autres nationalités : 26 français voisinent avec 10 allemands, 3 autrichiens et 3 russes. Allemands et Autrichiens appartiennent aux XVIII^e et XIX^e siècles. Quatre compositeurs des XVII^e et XVIII^e siècles connaissent chacun deux interprétations : François Couperin, Jean-Sébastien Bach, Jean-Philippe Rameau, Mozart. Le nom de Joseph Haydn apparaît une seule fois. Les compositeurs appartenant au XIX^e siècle sont les plus nombreux et parmi ceux-ci, Beethoven est le plus joué avec cinq occurrences. Les compositeurs autrichiens et allemands, considérés comme « classiques » continuent à occuper une place de choix dans les programmes de concert. En ce qui concerne les Français, Berlioz et Franck sont à égalité avec trois occurrences. Édouard Lalo est joué deux fois. Tous les autres compositeurs de ce siècle : Franz Schubert, Robert Schumann, Léo Delibes, Emmanuel Chabrier, Ernest Chausson, Ernest Guiraud, sont entendus une seule fois. Les compositeurs allemands vivants ou morts depuis moins de cinquante ans ne sont pas retenus car ils donneraient lieu au versement de droits d'auteurs perçus par l'ennemi. Il faut réserver une place spéciale au festival russe qui eut lieu en janvier 1917 : l'actualité est en cause. La Russie est entrée en guerre aux côtés de la France en 1914¹³⁵. Les armées russes ont été battues à Tannenberg par les Allemands le 29 août 1914 après trois jours de résistance. Leurs pertes sont énormes. Toutes les tentatives russes pour reprendre le combat en 1916 échouent. La crise politique, économique, sociale entraîne le régime tsariste dans sa chute, laissant la place aux révolutionnaires russes. La Schola veut probablement à travers la musique, soutenir l'effort de guerre de la Russie. Nicolas Rimskij-Korsakov, Modeste Moussorgsky connaissent une interprétation, Alexandre Borodine, quatre. Le XX^e siècle réunit six compositeurs français, tous vivants en 1916 : Debussy, Fauré, Ravel, Paul Hillemecher, Dukas, d'Indy. A l'exception de Debussy dont le public entend deux œuvres, chacun n'est mentionné qu'une fois sur les programmes.

Dès la fin de la guerre, Marguerite Le Meignen semble prendre en main les destinées de l'orchestre de Morin. Les archives de la Schola de Nantes contiennent deux chemises où l'on reconnaît son écriture. La première a pour titre : « Saison 1918-1919 ; engagements d'orchestre » avec, dans le coin supérieur gauche « Concerts Henri

135 Voir *Mémoires du vingtième siècle*, encyclopédie Bordas, Paris, SGED, 1998, p. 182-239.

Morin ». La seconde ne comporte pas de cachet, seulement « Société des Concerts Henri Morin ; pièces diverses¹³⁶. »

Cette seconde chemise réunit huit pages manuscrites : « Société H. Morin ; projets de statuts » et la version définitive, imprimée et signée, de ces statuts, accompagnés du « règlement intérieur. » Les projets ne sont pas datés, les statuts et le règlement intérieur portent les signatures des « associés adhérents » qui s'échelonnent du 26 janvier au 3 mars 1917. En 1917, Henri Morin a fondé une nouvelle association, la Société des Concerts Henri Morin, en attendant que l'ANGC puisse, éventuellement, reprendre son activité. L'article 24 de la nouvelle société stipule : « la dissolution de l'Association [c'est à dire la Société des Concerts Henri Morin] sera un fait accompli lors de la reprise effective de ses auditions à grand orchestre par la Société l'Association Nantaise des Grands Concerts. » En effet, ce dernier groupe n'a pu fonctionner à la suite de la déclaration de guerre : les musiciens ont été mobilisés en grand nombre. Morin décide alors de fonder une nouvelle association, parallèle à l'ANGC, sans que celle-ci soit dissoute¹³⁷. Les statuts de la Société des Concerts Henri Morin, « association en participation » sont bien différents de ceux de l'ANGC¹³⁸. Ils réunissent 28 articles. Le premier indique le nom de l'association : « société des concerts Henri Morin. » Son but est défini dans l'article 2 : « donner, à Nantes et au-dehors, une série de concerts symphoniques à grand orchestre et d'auditions lyriques de grand style, et de partager les bénéfices entre ses adhérents à l'issue de chaque saison. » L'ANGC avait pour unique but de donner des concerts symphoniques¹³⁹. La participation des chœurs devient officielle. Le chef d'orchestre, permanent, est investi de pouvoirs considérables. Alors que dans l'ANGC, l'organisation des concerts était confiée à une commission artistique,

136 Voir ASCN, dossier 1918.

137 « Après avoir reçu l'encouragement et l'appui individuels des personnalités qui font partie de l'Association Nantaise des Grands Concerts, M. Henri Morin vient de former, avec les musiciens de la ville de Nantes, une société symphonique ayant pour but de donner, au bénéfice de ces derniers, une série de concerts classiques. Ces concerts qui ne présenteront "aucun caractère de mondanité" sont destinés au public mélomane privé depuis la guerre des auditions à grand orchestre. Ce public ne peut se désintéresser d'une tentative aussi louable, puisqu'elle doit permettre aux musiciens de maintenir leurs qualités professionnelles, tout en augmentant leurs ressources pécuniaires très réduites pendant la guerre. » *Nantes-Mondain*, 25 novembre 1916, p. 4. Le premier concert, avec pour soliste R. Vines (1875-1943), ne comporte que de la musique française.

138 Article 1 des statuts des Concerts Henri Morin, annexe n°7. ASCN, dossier 1918.

139 Voir annexe n° 7, article 1.

dans la Société Henri Morin, le chef d'orchestre décide de tout¹⁴⁰. La suite précise l'usage du nom de l'association, pendant une période de dix ans¹⁴¹. Les membres fondateurs sont « les artistes musiciens qui ont participé à la fondation de l'association », les musiciens du théâtre actuellement mobilisés¹⁴². Les membres sociétaires sont ceux qui ont satisfait aux conditions d'admission : être français, passer un examen à moins d'être muni de titres ou diplômes laissés à l'appréciation du chef d'orchestre, faire preuve de « capacités reconnues » au cours du premier trimestre¹⁴³. Le candidat ne peut appartenir à aucune autre société musicale, même épisodiquement. Quelques sociétaires étrangers seront éventuellement recrutés « sous réserve que leur nombre ne dépassera pas le dixième de l'effectif total¹⁴⁴. » Des stagiaires peuvent intégrer l'orchestre après une année probatoire¹⁴⁵. La comparaison des « projets » et des « statuts », fait apparaître certaines différences d'importance. La première se situe dans l'article 3, concernant la composition de l'Association des Concerts Henri Morin. Dans les projets, l'association se composait d'un chef d'orchestre, président ; d'un administrateur, secrétaire ; d'un trésorier ; de membres sociétaires ; de membres stagiaires. Les statuts sont différents : la modification affecte le premier poste transformé en chef d'orchestre-administrateur-gérant-président. Morin réunit donc tous les pouvoirs dans sa main. Le second poste est confié au commissaire général. Les membres sociétaires fondateurs, les membres sociétaires, les membres stagiaires constituent les trois dernières catégories. L'article 5 précise la modification observée dans l'article 3 : l'administrateur-secrétaire n'existe plus, remplacé par une secrétaire, « madame Charles le Meignen. » Le vicomte de Terves est nommé commissaire général dans l'article 6. En conclusion, Morin a trouvé en Marguerite Le Meignen « une dévouée collaboratrice » louée régulièrement par la presse¹⁴⁶. Elle sait se rendre

140 Voir les statuts de l'ANGC, annexe n° 6, article 4. « Le chef d'orchestre, Henri Morin, détient l'autorité en ce qui concerne la direction artistique : choix des programmes, engagement d'artistes, attribution des emplois aux membres de l'orchestre. »

141 « Pendant ce temps, Henri Morin aura la faculté de se retirer en emportant son nom, si l'organisation et la marche artistique venaient à se modifier dans un sens pouvant porter atteinte à sa réputation personnelle. »

142 Article 7.

143 Article 9.

144 Article 11.

145 Article 10.

146 Voir *Nantes-Mondain*, articles du 25 novembre 1916, p. 4 et du 9 décembre 1916, p. 3. Le même hebdomadaire renchérit l'année suivante : il souligne « l'inappréciable collaboration qu'Henri Morin

indispensable.

L' « engagement d'orchestre (saison 1918-1919) » est un texte imprimé, prêt à être signé : « fait double et de bonne foi, à Nantes, le... 191...¹⁴⁷ » Il comporte neuf articles, est établi entre Morin et l'instrumentiste « résidant à Nantes. » L' « artiste musicien » voit spécifiée sa catégorie. Il doit assister à toutes les répétitions, dont le nombre et les horaires sont précisés, ainsi qu'aux concerts. Ceux-ci commenceront à 20h30 « pour finir à minuit au plus tard. » L'instrumentiste arrivera un quart d'heure avant le concert pour s'accorder et signer la feuille de présence. Bien évidemment, en cas d'empêchement, il préviendra le chef d'orchestre et fournira un certificat médical. L'article 8 en dit long sur certaines pratiques peut-être observées à l'époque, s'élevant contre l'attitude parfois négligée de quelques musiciens¹⁴⁸. Le dernier article fixe le montant des amendes en cas de manquement ainsi que le cachet par répétition et par concert. Plusieurs feuillets manuscrits accompagnent ce règlement. Le premier est à l'en-tête de la « Schola Cantorum de Nantes (société chorale) ; la Présidente, 7, boulevard Delorme. » Marguerite Le Meignen a noté le nombre et les salaires des instrumentistes divisés en « soliste, première catégorie, deuxième catégorie, troisième catégorie. » Le verso de cette feuille porte la date du 17 octobre 1918 : « tarifs. » Pour chaque catégorie est indiqué soit le nom de l'instrument, soit celui de l'instrumentiste.

Poste occupé	Nombre	Cachet répétition	Cachet concert
Solistes	8	18	50
Première catégorie	7	12	40
Deuxième catégorie	6	10	34
Troisième catégorie	5	8	28

Les solistes sont les chefs de pupitre. Trois autres feuillets de petite dimension complètent le dossier. Le premier donne le nom de certains musiciens. Les catégories

trouve auprès de madame Le Meignen dont le dévouement ne se borne pas à la préparation des concerts mais se réserve encore dans l'exécution d'un rôle aussi utile que varié. » *Nantes-Mondain*, 2 février 1917.

147 ASCN, dossier 1918.

148 Il est formellement interdit aux artistes, dès qu'ils auront pénétré dans l'enceinte de l'orchestre, de préluder, de lire, de faire des observations à haute voix, de rire ou de causer entre eux, de quitter l'orchestre sans autorisation, alors même qu'ils n'auraient pas de partie à jouer dans le morceau en cours d'exécution. »

sont différentes de celles mentionnées sur la première feuille. Le nom des huit solistes est précisé : Muller, Babin, Jandin, Tristan, Abry, Aubrespy, Piette, madame Fein, ceux des « seconds solistes » (appelés auparavant première catégorie) : Lebidois, Delpierre, Mante, Bourdel, ceux de quatre musiciens de première catégorie : Toulet, Persigan, Longépée, Auvray, enfin ceux de treize instrumentistes de seconde catégorie : mademoiselle Cornu, mesdames Houdbine, Babin, messieurs A. et F. Beccaria, Léone, mademoiselle Lahaye, messieurs Clofullia, Debosse, Rochard, Pinard, Rambaud, Defer. Au verso de cette feuille, apparaissent deux autres catégories : 16 noms qui font partie de la troisième catégorie et treize des « amateurs » qui jouent bénévolement. S'y ajoute une « stagiaire », mademoiselle Pasquier. Les tarifs, en francs, s'établissent comme suit :

Poste occupé	Nombre	Cachet répétition	Cachet concert
Soliste	8	18	50
Second soliste	4	14	42
Première catégorie	4	12	40
Seconde catégorie	13	12	36
Troisième catégorie	16	10	30
Amateur	13	0	0
Stagiaire	1	8	24

L'orchestre ainsi formé compte 59 exécutants. Il réunit des professeurs du conservatoire (les solistes) et des musiciens de l'orchestre du théâtre auxquels s'ajoutent quelques amateurs. Les femmes sont nombreuses alors que l'orchestre des Concerts Lamoureux, en 1929, ne leur accorde aucune place¹⁴⁹. La féminisation des orchestres est une conséquence de la guerre. Marguerite le Meignen, en tant que secrétaire, est au cœur de la Société des Concerts Henri Morin. La guerre achevée, elle a déjà d'autres projets.

Les projets de Marguerite le Meignen

Marguerite Le Meignen, en 1918, reçoit le soutien sans faille de Gaston Veil, adjoint au maire de Nantes. Lorsque Morin demande des subsides, Veil écrit dans

149 Voir ASCN, programme du 2 février 1929, carton « programmes » n°1.

le coin de la lettre : « écrire à la Société des secours de bienfaisance à Paris une lettre très chaude en faveur de ces concerts en disant qu'ils avaient été soutenus par madame Le Meignen en indiquant le rôle joué par celle-ci dans les concerts de Nantes¹⁵⁰. »

Le 31 décembre 1918, Marguerite Le Meignen rédige à l'attention de l'adjoint aux Beaux-arts un mémoire intitulé « La musique à Nantes après la guerre » sans qu'il soit possible de savoir qui a commandé ce rapport¹⁵¹. Son contenu est-il le reflet des préoccupations de la seule Marguerite Le Meignen ? Si c'est le cas, le fait mérite d'être signalé : peu de femmes, en 1918, osent une telle entreprise. Le projet est probablement approuvé par Morin : ce sont les souhaits qu'il avait exprimés avant son engagement à Nantes, en 1910. Le texte est rigoureusement articulé en trois parties. La première comporte sept points décrivant les innovations nécessaires, la seconde propose une réalisation en six points, la dernière, intitulée « conclusion » vise à conférer à Nantes une place de choix dans le domaine musical. La Société des Grands Concerts Henri Morin serait remplacée par une Société des Grandes Auditions Musicales regroupant non seulement des concerts symphoniques et des concerts avec chœurs mais des ouvrages lyriques donnés à Graslin. La directrice de la Schola préconise pour le théâtre un répertoire de préférence classique. Les raisons avancées ne semblent pas convaincantes : elles mettent en avant « les dimensions du théâtre Graslin et la machinerie primitive. » Dans la conclusion, Marguerite le Meignen souhaite « une autorité administrative et une autorité artistiques uniques », ce dernier mot étant souligné par ses soins. Rien dans les archives n'indique si le courrier fut envoyé et quelle fut la réaction du destinataire de la lettre. Cette nouvelle société musicale ferait appel à des musiciens professionnels. En effet, la presse est parfois négative vis à vis de l'orchestre (environ la moitié des articles) dans les comptes rendus des concerts données à la fin de la Grande Guerre¹⁵². Marguerite Le Meignen n'hésite pas à écrire que l'orchestre actuel « emploie des nullités indignes de notre ville. » Si Nantes désire un

150 AMN 2 R 755. La lettre envoyée à Paris le 21 mai 1918 évoque « madame Le Meignen, secrétaire à laquelle est due la plus grande partie du succès au point de vue de l'organisation matérielle et artistique de ces soirées. »

151 Voir annexe n°2.

152 « Dans l'ensemble, [les musiciens] constituent un solide groupement, qui, comme tous les groupements, contient de l'excellent, du moins bon et du médiocre [...] Un basson, par moments à bout de souffle et qui ressemblait à la voix d'un vieillard enrhumé, un hautbois qui piquait, de temps à autre, vers les hauteurs, des notes un peu aiguës... » (*L'Ouest-Éclair*, 22 novembre 1917.)

orchestre de qualité, il faut le rémunérer correctement et le réserver à la réalisation des spectacles de la Société. Ces instrumentistes seraient « appointés au mois et seraient tenus d'être à l'entière disposition du directeur » qui obtiendrait une subvention de la ville pour les payer. Les musiciens auraient ainsi un revenu suffisant et stable pour vivre, sans chercher ailleurs d'autres subsides. Il ne suffit pas d'engager des musiciens, il faut aussi former de futures recrues. Marguerite Le Meignen envisage un « cours supérieur d'orchestre pour les stagiaires qui désireront faire partie des grandes auditions », projet novateur puisque le conservatoire de Nantes eut, il y quelques années et pour, hélas, peu de temps, une formation de ce type. Dès 1928, Albert Lonati envisagea, lui aussi, d'assurer en enseignement pour les futurs musiciens d'orchestre¹⁵³. Des cours d'orchestre, organisés en deux degrés, auraient lieu deux fois par semaine, concrétisés par un diplôme final. Charles Chaintiou, violoniste, chef d'orchestre du Royal Ciné et membre de l'orchestre de la Schola assurerait les cours du premier degré, Lonati, ceux du second. Cet enseignement, est destiné aux jeunes instrumentistes qui « ne connaissent pas le répertoire des concerts symphoniques, des ensembles de casinos, voire des cafés et brasseries. Ils déchiffrent mal et ne transposent pas du tout. »

A l'orchestre envisagé par Marguerite Le Meignen, est joint le chœur de la Schola augmenté d'un chœur qui deviendrait professionnel grâce à une école des chœurs. Les études se feraient en deux étapes : « étude de l'art polyphonique puis étude du répertoire choral de théâtre. » Là encore, Marguerite Le Meignen se montre visionnaire puisque Graslin fondera seulement en 1929 une école des chœurs, « adjointe comme l'école de danse à notre scène lyrique¹⁵⁴. » Toutefois, ces chœurs supplémentaires n'interviendraient que lors des « manifestations théâtrales de gala. » Marguerite Le Meignen souhaite intégrer tous les arts à ses spectacles, en particulier la danse. C'est pourquoi le cinquième point envisage la création d'une école de danse¹⁵⁵. Pour compléter toutes ces études, une chaire d'histoire de la musique « dont le but éducateur est incontestable » verrait le jour.

Une « personnalité musicale » sera chargée de réaliser tous ces desseins. Si

153 Voir *Nantes le Soir*, n°5, 3 novembre 1928, p. 10. Au conservatoire de Nantes, Lonati est professeur de violon préparatoire, en 1919.

154 Voir *L'Ouest-Éclair*, 5 février 1929, compte rendu du conseil municipal du 4 février 1929.

155 Cette école de danse est réclamée par le conseil municipal le 25 septembre 1925. (Voir délibérations du conseil municipal, 25 septembre 1925, p. 544-546.)

Morin n'est pas explicitement nommé, c'est à lui que Marguerite Le Meignen doit penser pour assurer la direction de la Société des Grandes Auditions Musicales¹⁵⁶. L'administration des concerts et des spectacles serait confiée à Émile Rachet, directeur des théâtres municipaux¹⁵⁷. La partie artistique reviendrait à la personnalité artistique choisie. Le rôle du directeur des théâtres est donc réduit à peu de chose. Il semblerait étonnant que la mairie accepte les nouvelles prérogatives de la directrice de la Schola. Marguerite Le Meignen choisit de concéder à Rachet un rôle mineur¹⁵⁸. Les derniers mots de ces spéculations glorifient Marguerite Le Meignen, parlant d'elle à la troisième personne¹⁵⁹. Une partie de ces vœux reprennent ceux de Morin alors qu'il envisageait son installation à Nantes. Mais il ne constate pas la mise en œuvre de ses idées ou de celles de la directrice de la Schola et quitte Nantes en 1919 pour occuper divers postes¹⁶⁰.

Un mois avant le départ de Morin, Marguerite Le Meignen rédige un autre rapport intitulé « société d'exploitation des théâtres de Nantes¹⁶¹. » A nouveau, il semble que ces cinq pages devaient être adressées à la mairie de Nantes mais aucune preuve n'existe dans les diverses archives¹⁶². Clairement, cette femme énergique veut poursuivre le but avoué dans le document de décembre 1918 : avoir tout pouvoir sur le théâtre et y imposer la Schola. Le texte débute par un double constat : depuis quatre ans, les Nantais ont apprécié les concerts de la Schola mais déploré, selon la rédactrice, le déclin du théâtre¹⁶³. Elle flatte les préoccupations sociales du maire, Paul Bellamy. L'opéra, qu'elle désire réformer, ne s'adresserait plus seulement à un public privilégié¹⁶⁴.

Marguerite le Meignen souhaite former une Société d'exploitation du théâtre de

156 « Un artiste de valeur que Paris et Marseille sollicitent. »

157 « un directeur intelligent et intègre qui a fait ses preuves, moyennant une rétribution artistique à fixer. »

158 Émile Rachet, directeur des théâtres municipaux de Nantes de 1910 à 1922.

159 « Celle qui signe ces lignes, une femme énergique que rien ne peut lasser ni rebuter, souhaitant être comprise et exaucée. Si les efforts sont divisés [...] il n'y aura rien à attendre de l'avenir. »

160 En 1923, Morin se trouve au théâtre de Lyon. Voir *Nantes le Soir*, 20 octobre 1923, p. 11.

161 Voir annexe n°8. ASCN, dossier 1919.

162 « J'ose espérer que d'aussi magnifiques projets ne laisseront pas indifférent monsieur le maire de Nantes, l'adjoint aux Beaux-Arts et les distingués membres du conseil municipal. » (programme d'exploitation, annexe n°8.)

163 « Concerts de haute tenue artistique » alors que « le théâtre municipal est à son déclin. »

164 L'opéra s'adresserait non seulement « au public élégant, mais aussi au public des petites places dont la naïveté et la sincérité d'émotion seraient particulièrement impressionnées par des spectacles de tenue parfaite. »

Nantes, gérée par un conseil d'administration. Ce conseil nommerait un directeur administrateur et un directeur de la musique, de préférence un chef d'orchestre, ainsi qu'un régisseur. Une troupe lyrique à demeure assurerait une saison lyrique de six mois d'hiver. S'inspirant des théâtres parisiens, le directeur proposerait le répertoire courant, mais avec une mise au point musicale particulièrement soignée. Marguerite le Meignen propose un choix d'œuvres avec le concours de la Schola Cantorum de Nantes¹⁶⁵. Des titres d'œuvres sont suggérés. Le directeur de la musique et non plus le directeur du théâtre Graslin choisit les ouvrages lyriques. Le répertoire ancien groupe les noms de compositeurs remis à l'honneur par d'Indy : Rameau, Monteverdi, Gluck, Mozart. Parmi les modernes, seuls les Français « qui sont la gloire de notre pays » semblent dignes de Nantes, à condition de moderniser la mise en scène¹⁶⁶. Parmi les contemporains, Marguerite Le Meignen retient *Pelléas et Mélisande* de Debussy, *Marouf* de Rabaud, *Pénélope* de Fauré. La saison estivale serait consacrée au théâtre. En outre, huit concerts symphoniques annuels sont prévus. Ils auraient lieu le dimanche, en matinée. Il reste encore « 18 dimanches » pour confier à la Schola la représentation d'ouvrages lyriques et l'organisation de deux concerts de gala¹⁶⁷. Marguerite Le Meignen propose un plan financier très détaillé : montant du capital : « 200 000 francs divisés en 400 actions à 500 francs donnant aux souscripteurs un intérêt de 6 % prévu par les statuts ainsi qu'au dividende résultant des bénéfices éventuels de l'exploitation. » En échange, des « avantages spéciaux » sont consentis aux souscripteurs, comme il est habituel : réservation prioritaire de places de spectacles, présence aux générales. En conclusion, Marguerite Le Meignen encourage vivement le directeur du théâtre à faciliter la réalisation de ces projets.

Élaboré en mars 1919, ce projet est suivi, en août de la même année, d'un « Rapport. » Le « Rapport » d'août 1919 pourrait avoir été commandé à Marguerite Le Meignen par des personnalités nantaises¹⁶⁸. En effet, « le projet a été soumis par madame Le Meignen à M. René Delafoy, conseiller municipal, président de la société

165 « Société chorale dont notre ville peut à juste titre s'enorgueillir. »

166 « si les moyens de réalisation scénique le permettent dans ce théâtre très primitif au point de vue de la machinerie. »

167 Les concerts auraient lieu « avec la collaboration de solistes réputés et la direction générale en serait confiée au directeur de la musique. »

168 Voir annexe n°9.

d'expansion économique, directeur des salines de l'Ouest (5, rue Gresset), M. Pierre Ceineray, directeur de la compagnie La Foncière (1, rue Voltaire), M. Potiron, notaire (1, rue Saint-Julien), M. René Ménard, architecte (22, rue Crébillon) »¹⁶⁹. René Delafoy fait partie du conseil d'administration de la Schola, Pierre Ceineray en est le trésorier. Les noms du notaire et de l'architecte ne figurent pas dans l'organigramme de la Schola ou parmi les abonnés. Le rapport préconise la construction de divers bâtiments sur un terrain en centre ville¹⁷⁰. Le projet fait penser aux réalisations actuelles de certaines villes de France ou de l'étranger, préfigurant à Nantes le futur Palais des Congrès¹⁷¹. Les vues de Marguerite Le Meignen sont encore plus vastes et forcent l'admiration. Elle ajoute une salle d'expositions, ventes de charité etc., des locaux à usage de bureaux, des salles de restaurant et bars pour banquets, mariages, bals officiels ou privés, expositions de peinture, collections etc., des petites salles pouvant être louées aux divers syndicats et sociétés. Intuitive, cette femme devine déjà les besoins d'une grande ville pour les années à venir. Un directeur administratif et un codirecteur nantais spécialement chargé de la partie spectacles-concerts gèreraient l'ensemble¹⁷². Les spectacles envisagés sont « le cinéma, les concerts symphoniques et avec chœurs, les tournées Baret, Odéon, Français etc., les concerts de musique de chambre, les conférences municipales et privées, les grandes fêtes de la ville, éventuellement tous les spectacles d'art et les spectacles populaires selon la disponibilité de la salle. » Marguerite Le Meignen dessine une vraie politique culturelle combinant le privé et le public. C'est une visionnaire qui parle et jamais la totalité de ce programme ne sera réalisée. Marguerite Le Meignen n'oublie pas ses intérêts¹⁷³. Elle aurait la libre disposition de la grande salle et n'aurait plus à composer avec le directeur du théâtre Graslin en ce qui concerne le choix de ses

169 Voir ASCN, dossier 1919.

170 « Sur un terrain de deux mille mètres carrés situé en plein centre ville, contenant déjà une salle où depuis des années les Nantais ont l'habitude de se rendre. » Il pourrait s'agir de l'emplacement du théâtre de la Renaissance qui a brûlé en 1912.

171 « Une salle de spectacles de deux mille places, une salle de cinq cents places destinée aux conférences, séances de musique de chambre etc. »

172 « Le codirecteur serait choisi d'accord avec madame Le Meignen, messieurs Delafoy, Ceineray, Lasne, Potiron, Ménard. »

173 « La société mettrait à la disposition de madame Le Meignen pour les concerts symphoniques, la grande salle, dix à douze fois par saison, d'octobre à mai, en la laissant libre d'organiser des concerts sur les bases habituelles en lui assurant le concours des musiciens employés au cinéma pour les adjoindre à son orchestre. Elle apporterait à la Société les chœurs de la Schola de Nantes assurant ainsi un plein succès financier et artistique ».

dates de concerts et de répétitions. En outre, elle pourrait recruter à sa guise un orchestre. Financièrement, les frais des concerts seraient supportés par la société, de même que les bénéfices lui seraient attribués. Le dernier point envisage les organismes susceptibles de louer les petites salles : syndicat d'initiative, société d'expansion économique, société de géographie, automobile club, société des amis des arts (peinture), Association Nantaise des Grands Concerts (il est curieux de constater que l'ancienne dénomination perdure), Schola de Nantes, syndicats, traiteur pour le restaurant, cafetier pour le bar, particuliers pour les bureaux, agence de publicité pour un rideau d'annonces. La conclusion souligne la faisabilité du projet car la construction est idéalement située et comble une lacune : aucune salle de grande capacité, hormis le théâtre municipal, n'existe à Nantes ; un autre argument, d'ordre moral est avancé, les bonnes mœurs garantissant la fréquentation des salles par les familles¹⁷⁴. En bonne gestionnaire, Marguerite Le Meignen établit un budget pour une telle réalisation ; il figure en annexe. Les frais de deux millions de francs seraient équilibrés par des recettes diverses. Marguerite Le Meignen y envisage la construction de nouveaux bâtiments pouvant abriter plusieurs manifestations musicales mais convenant aussi à diverses activités associatives¹⁷⁵. Elle se substitue au syndicat d'initiative dont les projets sont incertains¹⁷⁶. Effectivement, la presse se fait écho de la reconstruction du théâtre de la Renaissance, en publiant plans, vue de la nouvelle façade, description des locaux¹⁷⁷. Ces entreprises ne verront jamais le jour. Marguerite Le Meignen semble donc vouloir régler toute la vie musicale nantaise. Elle compte sur l'appui de tous les élus. Pourtant, malgré ces magnifiques projets, restés lettre morte, Morin abandonne Nantes.

Divers éléments conduisent à suspecter une querelle très vive entre Morin et Marguerite Le Meignen¹⁷⁸. Alors que la presse rend généralement hommage au travail de Morin, des critiques émergent une fois le chef d'orchestre parti¹⁷⁹. Il est possible que

174 Selon Marguerite Le Meignen, dans les salles de cinéma « on entend des chansons grivoises ou ces entreprises tombent dans le music-hall de bas étage, ce qui éloigne complètement les familles. »

175 Voir annexe n°9, « rapport ; août 1919. »

176 Le syndicat d'initiative envisagerait « de vastes projets (construction de salles de fêtes et d'un nouveau théâtre) mais dont la réalisation est encore lointaine. »

177 Voir *L'Ouest-Artiste*, 4 juillet 1914. (Volume 1913-1914.)

178 Nous ignorons qui a gratté le portrait d'Henri Morin figurant à la première page du programme de salle du 26 novembre 1918. ASCN, carton « programmes » n°1.

179 *Nantes le Soir* souligne l'instabilité du chef d'orchestre, en poste à Lyon « mais pour combien de temps ? » Voir *Nantes le Soir*, n°2, 20 octobre 1923, p. 11. A Lyon, Henri Morin continue à proposer des projets de gestion du théâtre lyrique. Les Archives nationales de France conservent une brochure

la vie personnelle entre en ligne de compte dans la rivalité de Marguerite Le Meignen avec Morin. L'épouse de Morin, américaine, était venue chanter à Nantes comme soliste dans *La Damnation de Faust* de Berlioz en décembre 1916, sans réel talent semble-t-il¹⁸⁰. L'affiche du concert précisait : « Madame Sinclair-Morin, soliste des concerts de New-York et Philadelphie¹⁸¹. » Le 15 avril 1919 est prononcé au tribunal civil de Nantes le divorce de Florence Willis Sainclair et de Henri Morin¹⁸². Le 30 octobre 1919 est affichée à Tunis puis à Paris (où Morin a encore une résidence) et à Nantes la publication de mariage de Marguerite Le Meignen (fille) et d'Henri Morin, tous deux résidant à Tunis. Le mariage est célébré le 29 novembre 1919 à Tunis. La nouvelle épouse est tout juste majeure puisqu'elle est née à Nantes le 13 octobre 1898. Il est facile de supposer que Marguerite Le Meignen mère ne dut pas être ravie de voir cette union se conclure. Morin a cinq ans de moins que Marguerite Le Meignen, l'épouse de Charles Le Meignen, et quinze ans de plus que la fille de la directrice de la Schola. La mère s'était peut-être éprise du chef d'orchestre¹⁸³. Un courrier d'Henri Morin à Cortot, le 13 novembre 1919 explique le départ de Morin : « par mon mariage, Nantes m'est fermée à tout jamais, les parents de ma femme ne lui pardonnant pas d'avoir épousé un artiste¹⁸⁴. » De plus, Marguerite Le Meignen (fille) se trouve enceinte puisque Morin

du chef d'orchestre publiée à Paris aux Presses modernes en 1936 et intitulée « Une conception rationnelle d'exploitation artistique d'un théâtre lyrique. » Voir AnF F/21/5201 Décentralisation lyrique 1932-1946. *Nantes le Soir* dénigre Henri Morin : « Tous les Nantais se rappellent bien cette curieuse figure de *condottiere* que la Schola s'était donné comme chef, il y a plusieurs années. Nos concitoyens sont maintenant fixés sur la valeur et le puffisme de cet aventurier qui venait d'on ne sait où, et qui partit pour de nouvelles aventures. Depuis son départ, on le trouve un peu partout, peu de temps en chaque lieu, en chaque place. » Voir *Nantes le Soir*, n°14, 3 janvier 1925, p. 4. Le même article poursuit : « N'est ce pas Morin qui, après avoir dirigé à la Schola de Nantes un concert désastreux confiait à l'oreille du peintre F...g...r...t [Maurice Frigara, chef d'orchestre à Graslin et peintre amateur dont les toiles sont exposées régulièrement à Nantes] : Oh ! Ne m'en parlez pas, c'est la première fois que je prends la baguette. »

180 Voir ASCN, dossier 1916. Paolo note la « fraîcheur d'une gentille voix de soprano conduite avec une simplicité un peu timide mais au demeurant très correcte. »

181 Voir ASCDN, dossier 1916.

182 Voir service central d'état-civil des Affaires étrangères, réf. (COL) TUNIS. 191. MUN. 00119.

183 Dans la notice du concert du 26 novembre 1918, Henri Morin détaille l'analyse de son ouverture *Othello*, « ouverture dramatique d'après le drame de Shakespeare » joué en première audition. « Cette œuvre dont les esquisses remontent à 1913 a été écrite au Pouliguen [où Marguerite Le Meignen passe ses vacances] du 9 juillet au 12 août et orchestrée du 17 septembre au 10 octobre 1918. L'ouverture est dédiée à madame Ch. Le Meignen. » Marguerite Le Meignen est alors inscrite dans le groupe des seconds violons de l'orchestre. Voir carton « programmes » n°1.

184 Le chanteur Charles Murano, engagé par la Schola, vient pour la première fois à Nantes en 1920. Pensant probablement faire plaisir à Marguerite Le Meignen, il lui écrit le 30 octobre 1920 : « J'ai eu le grand plaisir de faire la connaissance de madame Morin, votre très distinguée fille, ainsi que de chanter sous la direction absolument remarquable de son mari. » ASCN, dossier 1920.

écrivain à Robert Brussel, le 19 juillet 1920 lui annonce la naissance imminente de son enfant¹⁸⁵. Il est également possible que la directrice de la Schola veuille écarter un chef permanent qu'elle ne maîtrisera peut-être pas toujours, au profit de chefs invités qui ne font que passer et lui laissent toute liberté pour gouverner la Schola à sa guise et qu'elle se soit rendu compte de l'insuffisance de Morin¹⁸⁶. Après le départ d'Henri Morin, le libellé des concerts, numérotés, précise bien « concert de la Schola Cantorum de Nantes », même pour des concerts n'utilisant pas les chœurs, comme celui du 12 décembre 1919 confié à la baguette de Max d'Ollone¹⁸⁷. Morin parti, Marguerite Le Meignen poursuit ses ambitions. Qui est donc Marguerite le Meignen ?

185 Voir AnF, lettres d'Henri Morin, *op. cit.*

186 Voir lettre à Brussel du 1^{er} mars 1920. Morin raconte ses succès à Rome : « Voilà des faits qui me consolent de bien des injustices dont j'ai souffert pendant de longues années dans la médiocrité ahurissante de cette ville de Nantes à laquelle je demeure suffoqué d'avoir tant donné de moi-même qu'elle en était si peu digne. » Lettres d'Henri Morin, AnF VM BOB-21 581. Après la seconde guerre mondiale, Henri Morin se retrouve sans travail. Le 17 octobre 1947, il écrit à mademoiselle Laurent, « directeur du bureau des spectacles et de la musique . » A la suite de « la sentence du comité d'épuration T.N.L. » Morin a connu « trois années de mise en disponibilité de son emploi à l'Opéra-Comique » et demande à reprendre sa place « au terme de cette inique sanction. » Il cherche désespérément un emploi. « Je continue d'être dans ce chômage complet qui existe depuis avril 1945. » Voir ce courrier AnF carton F/21/5204, décentralisation lyrique : 1. Correspondance, 1946-1949.

187 Voir ASCN dossier 1919.

Chapitre III. Portrait de Marguerite Le Meignen

Marguerite Marie Anne Andrée Gouin est née à Nantes le 3 août 1878, « à neuf heures et demie du soir, » au domicile de ses parents, place Saint-Pierre¹⁸⁸. Son père, Louis Théophile Gouin, âgé de 24 ans, est « propriétaire. » Sa mère, Augustine, Joséphine, Zita, Marie Douillard, est âgée de 23 ans. L'acte de naissance est signé par les deux grands-pères. L'aïeul paternel, Henri, Pierre, André Gouin, 56 ans, « courtier en marchandises » demeure rue Crébillon. L'aïeul maternel, Constant, Marie, Joseph Douillard, « négociant » âgé de 48 ans, habite place Saint-Pierre. La petite Marguerite voit donc le jour dans un milieu aisé résidant dans le centre très cossu de Nantes¹⁸⁹. Marguerite a un frère et trois sœurs¹⁹⁰. Signe d'aisance, deux domestiques sont au service de la famille¹⁹¹. L'été, parents et enfants, cousins et cousines, se retrouvent à « La Garenne », villa de La Bernerie en Retz. Ce lieu de villégiature n'a pas le luxe de La Baule où les riches Nantais aiment passer leurs vacances¹⁹². Le 22 février 1897, Marguerite Gouin, encore mineure comme le précise l'acte de mariage, épouse Alexandre Charles Marie Joseph Lemeignen, « propriétaire » fils d'un avocat, né le 23 novembre 1875 à Nantes¹⁹³. Charles a neuf frères et sœurs. Trois domestiques travaillent pour la famille¹⁹⁴. La future mariée habite alors chez ses parents, rue du Calvaire, non loin du théâtre Graslin. De cette union naîtront, entre 1898 et 1912, quatre filles et trois

188 État-civil de Nantes, registre des naissances, acte n° 264. La place Saint-Pierre constitue le parvis de la cathédrale.

189 Au cimetière Miséricorde de Nantes, où les parents de Marguerite Le Meignen sont inhumés, la chapelle funéraire est aussi prestigieuse que celles des grandes familles nantaises, la plupart appartenant au monde du commerce et de l'industrie.

190 Renseignement aimablement communiqué par Georges Ferronnière, petit-neveu de Marguerite Le Meignen ; courriel du 15 mars 2014. Ces données sont complétées par l'envoi de photos de plusieurs membres de la famille Le Meignen ; courriel du 29 janvier 2016.

191 Recensement de 1881.

192 En 1921, Marguerite Le Meignen habite la villa Primerose au Pouliguen, station balnéaire presque aussi réputée que sa voisine La Baule. En 1922, l'éditeur Kahnt lui écrit au « Cottage fleuri » dans cette même ville. Nous ignorons si elle a déménagé ou si elle loue une villa pour chaque saison estivale.

193 L'acte de mariage orthographe Lemeignen, mais les signatures des témoins proposent Le Meignen et le Meignen. Le marié signe LeMeignen. Le 12 novembre 1947 l'acte n°970 de l'état-civil de Nantes (2^e/3^e canton) stipule que par ordonnance du président du tribunal civil de Nantes, le nom de Charles Marie Henri Lemeignen né en 1903 [le premier fils de Marguerite Le Meignen] sera orthographié Le Meignen.

194 Recensement de 1881.

garçons¹⁹⁵. Mais une vie de mère de famille nombreuse ne lui suffit pas¹⁹⁶.

Nous n'avons pu découvrir, actuellement, quelles furent les études musicales de Marguerite Le Meignen¹⁹⁷. Son nom ne figure pas sur les palmarès du conservatoire de Nantes. Sa très vive critique pour l'enseignement de cette maison laisse penser qu'elle a probablement travaillé avec des professeurs particuliers¹⁹⁸. Elle a appris le violon puisque son nom est porté dans la liste des instrumentistes de l'orchestre que dirige Henri Morin¹⁹⁹.

Un salon d'amateurs

Comme beaucoup de femmes aisées de la bourgeoisie, Marguerite Le Meignen se produit dans son salon²⁰⁰. Deux programmes de 1910 sont conservés dans les archives de la Schola nantaise. Peint à la gouache, un personnage de la commedia dell' arte jouant de la guitare annonce le « programme du 29 janvier 1910. » Au-dessous est inscrit « Mme Ch. Le Meignen. » La soirée a lieu dans les salons de madame Le Meignen²⁰¹. A l'intérieur, les titres des œuvres, manuscrits, occupent deux pages²⁰². Marguerite Le Meignen y a inséré un feuillet de carton rouge où elle inscrit « Les débuts "Mondains" de la Schola... Quand je croyais faire de la bonne musique et ... n'en faisais que de la mauvaise d'amateur. » Elle signe "M L M". Marguerite Le Meignen veut certainement imiter ce qui se pratique dans un salon parisien, Paris étant toujours le

195 Les photos de Marguerite Le Meignen, montrent une femme de petite taille, au visage très énergique, vêtue avec soin et coiffée, comme toujours à cette époque d'un chapeau. Une caricature parut également dans *Nantes le Soir* le 13 octobre 1934.

196 Selon madame Bichon qui a chanté avec Simone et Madeleine Le Meignen à la Schola, les deux filles de Marguerite Le Meignen disaient qu'elles avaient élevé leurs frères et sœurs. Entretien du 4 avril 2017.

197 « L'apprentissage de la musique fait partie de de l'éducation des jeunes filles [...] Avec le piano, le chant est clairement privilégié. » Voir Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens, du salon au concert à Paris sous la Troisième République*, Paris, Fayard, 2004, p. 42-45.

198 Élève à l'institution Françoise d'Amboise, Marguerite Le Meignen était conduite en fiacre à son établissement. Ce souvenir est raconté par madame Bichon qui le tient de son père, facteur de piano. Celui-ci accordait les instruments de l'école. Dans ce pensionnat privé huppé il est possible que la future directrice de la Schola ait reçu un enseignement musical. Entretien du 4 avril 2017.

199 Le 26 novembre 1918, elle fait partie des seconds violons, le 14 janvier 1919 et le 29 novembre 1921 elle intègre les premiers violons, au dernier pupitre. Voir carton « programmes » n°1, ASCN.

200 Sur les femmes et leur rôle dans les salons de musique, voir Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens, op. cit.*, p. 15, 42, 52.

201 Voir *Nantes-Mondain*, 12 février 1910, p. 4-5.

202 Il s'agit donc d'un concert organisé et non d'une réunion informelle.

modèle pour la province, à moins qu'il s'agisse de pouvoir se produire et de faire connaître le noyau de la future Schola nantaise. Le programme se divise en trois parties. La première comporte l'ouverture de *Don Juan* de Mozart arrangée pour piano et cordes, l'*Andante pour violoncelle* de Robert de Boisdeffre, le *Madrigal à quatre voix* de Reynaldo Hahn, le « chœur des bergers » de *L'Enfance du Christ* de Berlioz confié à 35 exécutants, l'air de Pylade d'*Iphigénie en Tauride* de Gluck. La deuxième partie débute par les *Danses norvégiennes n°2 et 3* de Grieg. L'audition se poursuit avec *L'Invitation au voyage* de Duparc, la *Chanson perpétuelle* de Chausson, *saint François de Paule marchant sur les flots* de Litz [sic] La troisième partie privilégie la musique vocale : *La Légende de sainte Cécile* de Chausson, *Je cache mon amour* de Richard Strauss, *Phydilé* de Duparc, le *Chant élégiaque* pour chœur et cordes de Beethoven sous la direction de M. Beccaria, l'un des deux frères altistes du théâtre, dont le prénom, Fulgence ou Auguste n'est pas indiqué. Les noms des chanteurs et de certains instrumentistes sont cités. Marguerite Le Meignen est l'une des interprètes de la *Chanson perpétuelle*. Certains des autres chanteurs participeront aux premiers concerts de la Schola comme Mlle Vallée, sans doute Jeanne que l'on retrouve à la soirée du 20 avril 1910, Feildel, ténor, Corhumel, basse²⁰³. La pianiste est Melle Dauchez, la violoncelliste Melle Hervouet. L'identité des autres instrumentistes à cordes n'est pas précisée. Sept des onze compositeurs interprétés sont français. Deux sont vivants en 1910 : Hahn et Duparc. Robert de Boisdeffre est mort depuis quatre ans et Chausson depuis onze ans. Trois noms du XVIII^e siècle Mozart, Gluck, Beethoven voisinent avec deux du XIX^e siècle, Berlioz et Liszt. Comme il est habituel à l'époque, les mélodies occupent une importante partie du programme²⁰⁴. Marguerite Le Meignen a déjà le sens de la communication. Un compte rendu de la soirée, probablement rédigé par elle-même comme c'était fréquemment l'habitude, paraît dans *Nantes-Mondain*. Suivant la coutume de cet hebdomadaire, le nom des invités, les toilettes des femmes sont cités. L'assemblée réunit 26 femmes, 18 jeunes filles, 36 hommes. Le nombre de 80 personnes est approximatif, le rédacteur avouant ne pas avoir tout noté. L'affluence au concert laisse imaginer l'ampleur des salons de cette grande bourgeoisie. L'entreprise est

203 Jeanne Vallée modifie ensuite son prénom, l'orthographiant « Jane. » Pierre-Alexis Lesage a peint cette cantatrice. Le portrait fait partie des collections du Musée des Arts de Nantes.

204 Voir Myriam Chimènes, *Mécènes et musiciens*, op. cit., p. 176.

grandement louée²⁰⁵.

Le 20 avril 1910 une seconde soirée est donnée, dans les salons de monsieur et madame Louis Feildel, rue Lamartine. Le charmant hôtel particulier qui existe toujours « où la célèbre Elvire de Lamartine passa sa paisible jeunesse » accueille, selon le compte rendu du 23 avril de *Nantes-Mondain*, une quarantaine d'auditeurs²⁰⁶. La couverture du programme, dont l'illustration a été décollée, adopte à peu près la même disposition que celle du 29 janvier. Cependant cette fois, chacun peut lire : « direction madame Charles Le Meignen et monsieur Beccaria. » Marguerite Le Meignen n'est plus seulement interprète mais directrice d'un groupe musical. Comme lors de la précédente soirée, le programme est en trois parties mais il suit désormais un ordre chronologique. Une ouverture, celle du *Messie* de Haendel transcrite pour piano et cordes débute la première partie réservée aux compositeurs du XVIII^e siècle. Jane Vallée chante *J'ai l'âme en peine* de Pasquini, le docteur Paul joue l'*Andante* pour violon de Tartini. Un air d'*Armide* de Lulli précède un chœur d'*Alceste* de Gluck où le public admire « six charmantes jeunes filles vêtues à la grecque. » L'une de ces jeunes filles conserve « sa robe de danse » pour faire entendre *Soir* de Schumann, joué au violoncelle. La page s'inscrit dans la deuxième partie entièrement dévolue à Schubert et Schumann. Les cordes et le piano exécutent un arrangement de la *Huitième symphonie* de Schubert, Monsieur de la Patellière, ténor, détaille *Le Roi des aulnes* du même compositeur, Jane Vallée, *A ma fiancée* de Schumann. La troisième partie est réservée aux modernes : un chœur d'*Hélène* de Chausson, une pièce pour piano *Jardins sous la pluie* de Debussy, *Câlinerie*, mélodie de Léon Moreau, deux chansons de Pierre de Bréville, *Les Lauriers sont coupés* et *Le Furet*, « Sur les cimes », quatrième partie des *Impressions d'Italie* de Gustave Charpentier arrangée pour piano et cordes. Tout le programme accorde peu de place aux ensembles vocaux, réduits à seulement deux chœurs, celui de Gluck étant à la fois chanté et dansé : « danses anciennes » note le programme. Associer musique et danse sera une préoccupation de Marguerite Le Meignen tout au long de sa vie.

205 « Il est utile de signaler de semblables manifestations artistiques qui prouvent qu'il est encore à Nantes, quoiqu'on dise, une élite que préoccupe le souci du grand art. » Voir *Nantes-Mondain*, 12 février 1910, p. 4-5.

206 *Nantes-Mondain*, 23 avril 1910, p. 3. Sur l'hôtel particulier, voir la revue « Le petit bois-je lis » n°41, octobre 2004, médiathèque Jacques Demy. L'Elvire de Lamartine désigne Julie Bouchaud des Hérettes (1784-1817.)

Du salon à la scène

En 1912, est né le septième et dernier enfant de Marguerite Le Meignen. La vie de mère de famille nombreuse ne semble pas lui suffire. Les deux domestiques mentionnés sur les recensements de 1911 et 1921 s'occupent sans doute des enfants, à moins qu'ils ne soient en pension comme c'est le cas très fréquemment dans la grande bourgeoisie nantaise²⁰⁷. Le petit groupe de choristes formé en 1910 s'est étoffé. Futur embryon de la Schola nantaise, il continue à se produire dans les salons. Il est possible que Marguerite Le Meignen ait alors eu connaissance de l'action de Georges-Martin Witkowski à Lyon. Celui-ci fréquentait le salon de madame Mauvernay où se rencontrent, entre autres, Charles Bordes et Vincent d'Indy, qui, tous deux sont venus à Nantes²⁰⁸.

La jeune femme réunit en 1913 un groupe des chanteurs pour participer à l'*Orfeo* de Monteverdi. Ce chœur, sur les programmes, n'a pas de nom. Il semble constitué de 70 chanteurs²⁰⁹. En 1914, lors des répétitions du concert du 6 mars, le nom de Le Meignen, d'abord inscrit dans le « premier chœur aigu » passe ensuite dans celui de « second chœur moyen. » En tant que choriste, une indemnité lui est versée²¹⁰. Jusqu'à la saison 1932-1933 incluse, Marguerite Le Meignen figure dans les chœurs en tant que soprano. Exceptionnellement, lorsqu'elle ne chante pas, elle joue au dernier pupitre des premiers violons, comme le 14 janvier 1919. Lors de la saison 1921-1922 son nom n'apparaît ni dans les chœurs, ni dans l'orchestre de la Schola, puis y reprend sa place de choriste la saison suivante²¹¹. Parfois la directrice de la Schola joue même du triangle²¹² !

207 Nous n'avons pas trouvé les noms des enfants Le Meignen dans les listes d'élèves des institutions privées nantaises. Mais seulement deux d'entre elles ont répondu à nos courriers.

208 Voir Yves Ferraton, *Cinquante ans de vie musicale à Lyon, op. cit.*, p. 61-66.

209 Les comptes pour *Orfeo* mentionnent : Matériel des chœur d'*Orfeo* (70 exemplaires) 45,45 francs. ASCN dossier 1913.

210 Les comptes mentionnent « 14 répétitions payées comptant. »

211 Le programme de salle de *La Damnation de Faust*, le 8 avril 1919, comporte le nom de Mme Le Meignen parmi les choristes. Voir ASCN, dossiers 1914 à 1933. Le 9 décembre 1922, *Nantes-Mondain* signale que « madame Le Meignen a repris sa place dans les chœurs. » Voir cet article p. 5. Plusieurs enfants de Marguerite Le Meignen chantent dans les chœurs : Marguerite en 1918, Simone, lors de la saison 1920-1921 et jusqu'en 1937. Françoise rejoint la Schola en 1927. Son nom se retrouve jusqu'en 1937. Dans la liste des instrumentistes, le 17 décembre 1918, Melle Le Meignen, sans que le prénom soit mentionné, joue du tambour de basque.

212 Voir *Nantes le Soir*, 19 mars 1932, p. 12.

Tout au long de sa vie, cette femme stupéfiée par son énergie²¹³. La directrice de la Schola possède une immense capacité de travail²¹⁴. Ses activités sont multiples : directrice de la Schola, organisatrice de concerts (elle recrute chefs et solistes, établit les programmes), chef de chœurs, chef d'orchestre, écrivant nombre de rapports, fournissant des notices de concert pour les programmes de salle, des réalisations et des projets très développés déjà avant le départ d'Henri Morin. Il semblerait qu'elle ait même envisagé de créer un organe de presse, « La Gazette nantaise²¹⁵. » Concerts populaires, chorale enfantine, école de chœurs, construction d'une salle de spectacle font partie des desseins de la directrice de la Schola. Philibert Biton, dans un compte rendu de concert, rapporte un lapsus sans doute volontaire du chef Van Raalte qui parle de la « dictatrice de la musique à Nantes²¹⁶. » Passionnée, elle est d'une grande exigence²¹⁷. L'effort lui plaît : préparer des partitions ardues l'enthousiasme²¹⁸. Relever de nouveaux défis la galvanise²¹⁹. Bientôt, faire travailler les chœurs ne lui suffit plus. Elle prend la baguette

213 Pierre Montpellier rend hommage à celle qui montre « une volonté que beaucoup d'hommes lui envieraient. » Le papier à en-tête sur lequel est rédigé le courrier adressé par ce correspondant indique : « MUSICA, Pierre Montpellier, organisation de concerts, tournées, conférences, représentations théâtrales. » Lettre du 6 janvier 1924, ASCN 1924. Il existe peu de photos de la directrice de la Schola. Celles qui sont reproduites dans la presse fournissent une indication sur sa physionomie. A côté d'Albert van Raalte, sur les marches du théâtre Graslin, la différence de taille des deux personnages est très marquée, le chef d'orchestre étant particulièrement grand. Voir *L'Ouest-Éclair*, 20 mars 1934.

214 « Je pouvais ronfler pendant 14h sans ouvrir un œil » (lettre à Marius François Gaillard, 5 novembre 1946, dossier ASCN 1947.)

215 Un tapuscrit figure dans les archives de la Schola, portant le titre de « La Gazette nantaise » novembre 1924. Les projets envisagés dès 1918, trouvent ici une nouvelle dimension : « Quatre concerts dits d'"éducation populaire" seront organisés aussi économiquement que possible au moyen d'un orchestre d'amateurs et de chœurs réduits dans une salle autre que Graslin : Colbert, Gigant, Turcaud ou autre. Leurs programmes rappelleront ceux des anciens Concerts historiques. Enfin, la Schola, toujours sous la vigilante direction de son chef va créer une école de "chant choral" qui prévoira les besoins futurs de nos concerts et va reprendre la mise au point de la "Schola enfantine" dont on se rappelle le succès mérité d'il y a tout à l'heure deux ans. Disons encore que la commission de la Schola, secondée par des musiciens militants et des artistes nantais étudie la construction d'une salle spéciale qui fait tant défaut et qui permettrait dans l'avenir de faire beaucoup mieux. » ASCN, dossier 1924. La « Gazette nantaise » n'est pas une publication répertoriée à Nantes. Le tapuscrit n'est pas signé.

216 Voir sous-chemise « presse », chemise « 14 mars 1924 » ; ASCN, dossier 1924.

217 « Je déteste les à peu près » fait-elle savoir à Émile Jaques-Dalcroze. Courrier du 6 août 1936 ; ASCN dossier 1936. De même, elle écrit à Albert Wolff, le 21 septembre 1937 : « Je voudrais vous amener des œuvres sues dans des conditions parfaites. » ASCN, dossier 1937.

218 Elle juge *Oriane* de Florent Schmitt « très difficile, mais c'est cela l'intérêt, la difficulté à vaincre. » Lettre à Florent Schmitt, 27 avril 1937 ; ASCN, dossier 1937.

219 « Je n'aime plus les œuvres faciles et ce qui m'enthousiasme, c'est de faire travailler une œuvre dont je me dis chaque jour que je n'arriverai jamais à la monter. » Lettre à Darius Milhaud, 10 mars 1935. ASCN, dossier 1935.

lors des concerts populaires, l'été. Le but avoué est de faire des économies²²⁰. Mais n'est-elle pas ravie de monter au pupitre ? Ses projets sont multiples et variés. En 1929, elle sollicite Albert Wolff pour savoir si l'enregistrement de disques serait envisageable. L'entreprise ne semble pas avoir vu le jour²²¹.

Pour la Schola, elle travaille bénévolement, semble-t-il. Seuls ses frais sont remboursés, notamment de fréquents voyages à Paris pour écouter des solistes et nouer des contacts. Si, par son mariage, la directrice de la Schola bénéficiait d'une grande aisance financière (Charles Le Meignen, sur l'acte de mariage de sa fille Marguerite, est « courtier en sucres »), après son divorce, en 1928, elle est obligée de travailler²²². Marguerite Le Meignen doit désormais gagner sa vie, en collaborant à « Disco », une maison de disques appartenant à la société Gaveau²²³. Elle semble aussi posséder une agence immobilière au 2 rue Copernic, bien que celle-ci soit au nom de sa fille Françoise. Plusieurs brouillons de lettre sont tapés au dos d'un papier à en-tête mentionnant le nom de Françoise Le Meignen, « agence immobilière » 2, rue Copernic. Cependant, c'est Marguerite Le Meignen qui signe les opérations commerciales²²⁴. En 1944, Françoise se marie et sa mère annonce qu'elle va vendre le pas de porte²²⁵. La directrice de la Schola pourrait aussi avoir complété ses revenus par diverses transactions : plusieurs courriers du chef d'orchestre Léon Loïcq font allusion à des négociations de tableau et d'autres affaires²²⁶. C'est l'époque où elle vient de divorcer et

220 Voir ASCN, dossier 1937-1938.

221 Le 27 juillet 1929, Albert Wolff écrit : « Les disques ne pourront se traiter qu'en octobre quand les Allemands directeurs seront à Paris, mais j'espère que ça marchera. » ASCN, dossier 1930.

222 Mariage dissous le 28 juillet 1928 (AMN, état civil.) Marguerite Le Meignen annonce cette séparation à venir à Jeanne Montjovet dès le 6 avril 1927. Le 22 septembre 1926, Montjovet s'apitoie sur le sort de la directrice de la Schola, « pauvre Donna Anna. »

223 La publicité pour « Disco » se trouve en bonne place dans de nombreux programmes. Voir par exemple le programme du 9 décembre 1929 : la pleine page porte en diagonale « réservé à Disco. » ASCN, carton « programmes » n°1. Le programme du 14 février 1930 est plus explicite : « DISCO-Paris-19, rue du Calvaire, Nantes -Téléph. : 146-56 ; Vous y trouverez le plus grand choix de phonos, disques et appareils de T.S.F. des meilleures marques. »

224 Le verso d'un double de courrier sert de brouillon à un texte de juin 1945. Il confirme l'activité d'agent d'affaires de Marguerite Le Meignen car il est signé de sa main : « pensant bien que votre bail est signé pour l'hôtel de la rue Félibien que je vous ai procuré, je viens vous demander si vous voulez bien me faire tenir la commission de 10 % sur une année de loyer, qui est celle en usage pour les affaires immobilières soit la somme de 1 000 francs selon votre aimable lettre du 2 février 1934. ASCN, dossier 1945.

225 Voir ASCN dossier 1944.

226 Le 12 décembre 1929, Léon Loïcq écrit : « Pour le tableau, j'ai écrit [en] recommandé à M. Cartier lui demandant de me fixer. J'ai pour lui un engagement mais ... donnant donnant. Avez-vous quelqu'un de sérieux de votre côté car dans les galeries on se fait encore facilement rouler ! J'ai causé

où ses revenus sont très menacés. En 1929, donc peu après son divorce, Marguerite Le Meignen semble tentée par une installation à Paris où elle aurait reçu des propositions plus lucratives²²⁷. Membre du syndicat de garantie, Marguerite Le Meignen doit souvent combler les déficits chroniques de la société qu'elle a fondée. Elle aurait même vendu ses bijoux dans ce but²²⁸. Elle signe également une reconnaissance de dette envers son gendre²²⁹. Jusqu'à la fin de sa vie, elle semble contribuer personnellement aux dépenses de la Schola²³⁰. Une lettre du trésorier de la Schola, Pierre Couétoux, parle des difficultés de la Ville pour assurer une « situation » à Marguerite Le Meignen. Ce courrier affirme qu'il est impossible pour Marguerite Le Meignen d'obtenir la direction du théâtre. Elle devait donc avoir fait acte de candidature²³¹.

La Schola, sa vraie famille ?

Marguerite Le Meignen reporte sur la Schola les satisfactions qu'elle ne semble pas obtenir dans la sphère familiale²³². La Schola est pour sa directrice une grande

à mon ami Chateaudun spécialiste de ce genre et qui a un admiration pour Maurice Denis [...] Si vous n'avez personne, vous pourriez lui confier cette œuvre et lui promettre une commission. » La transaction continue l'année suivante. Le 16 mars 1930, Loïcq s'adresse à nouveau à Marguerite Le Meignen : « Je m'occupe du tableau. Je l'ai fait exposer à Passy. Si je n'ai aucun résultat cette semaine, je l'exposerai avenue des Champs Élysées et rue de la Boétie. » Malgré « quelques amateurs » signalés par le chef d'orchestre le 23 mars, Marguerite Le Meignen s'impatiente. Elle fait savoir à Loïcq, le 20 avril 1930 : « Vous m'avez écrit que vous aviez donné une option sur mon tableau jusqu'au 25 avril. Mais je compte absolument que si l'amateur ne lève pas cette option sur mon tableau aux conditions que je vous ai indiquées, vous ferez déposer le tableau chez mon beau-frère M. Charles de Fouchier [...] qui a reçu mes instructions à ce sujet. » ASCN, dossier 1930. Léon Loïcq propose également : « Voulez-vous prendre la représentation d'un produit pharmaceutique épatant !!! J'en ai pris l'exclusivité pour la France et les colonies (nous pourrions avec cela gagner notre voiture.) Courrier du 12 décembre 1929. Le chef d'orchestre et la directrice de la Schola envisagent aussi un projet financier : « Faites-vous toujours des affaires de prêt ? Donnez-moi un peu de renseignement à ce sujet. » lui demande, le 1^{er} décembre 1929 Léo Loïcq. « Pour les prêts, je puis faire réaliser celui de 1000 000 francs. Avez-vous un bon de commission ? » Courrier du 12 décembre 1929. ASCN, dossier 1930.

227 Lettre aux conseillers municipaux, s.l.n.d., signée « Bardoul, conseiller général ». ASCN dossier 1929, chemise « pétition pour le maintien de la Schola. »

228 Voir ASCN, dossier 1936, « décorations. »

229 Joseph Onillon a avancé 50 000 francs « pour paiements urgents à la réalisation de *Snegourotchka*, opéra de Rimskij-Korsakov. » reçu s.l.n.d., ASCN, dossier 1946.

230 « Je mets ma dernière combinaison et mon avant-dernière paire de souliers au clou » écrit-elle à Désiré-Émile Inghelbrecht le 28 septembre 1945. ASCN, dossier 1945.

231 Lettre de Pierre Couétoux, 5 mai 1929. ASCN, dossier 1929.

232 A Lina Falk elle écrit, le 4 octobre 1931 : « Désavoués par la municipalité, le conseil [d'administration] et moi nous avons dû nous démettre de l'organisation des concerts. C'est une catastrophe (ma vie n'est faite que de cela.) mais entre toutes c'est peut-être la plus dure. » ASCN, dossier 1931. A Franz von Hoesslin elle livre la suite de ses pensées : « C'est tout mon regret, non pas

famille. En 1936, elle fait décorer de la médaille d'honneur des sociétés musicales et chorales dix des plus anciens scholistes ayant chanté trois fois la *Passion selon saint Jean*, prenant la peine de fournir au graveur le modèle qu'elle a dessiné. Pour le centième concert de la Schola, une réception est organisée au cours de laquelle les ténors et les basses remettent à leur directrice un sonnet à sa gloire²³³. Rendant hommage à ses qualités, les membres du conseil d'administration usent parfois d'un langage religieux pour dépeindre leur présidente assimilée à une sainte²³⁴. Elle ne manque pas de faire envoyer des fleurs pour les mariages, les naissances, les deuils de certains de ses scholistes. Chaque chef d'orchestre, voire son épouse et ses enfants, chaque soliste reçoit à l'issue des concerts, un cadeau, souvent luxueux, choisi dans les meilleurs magasins nantais ou des fleurs. Les multiples factures contenues dans les archives en témoignent. Plusieurs solistes, nombre de chefs d'orchestre deviennent ses amis. Après les concerts, tous se retrouvent au restaurant autour d'un repas choisi et sont invités régulièrement à la table du domicile de la présidente pendant leur séjour. Pendant l'Occupation, elle se procure divers légumes pour la famille de Suzanne Bourdais ou pour les artistes venus à Nantes²³⁵. C'est le cas pour plusieurs chanteurs²³⁶. Marguerite Le Meignen provoque aussi des sentiments d'affection auprès des scholistes. En 1915, la Schola donne un concert de bienfaisance à La Baule. Une plaquette, illustrée par le

"les honneurs de la présidente" mais de ne plus préparer ni entendre les belles œuvres qui mettaient tant de joie dans ma vie si dure et si aride. Je pleure comme un enfant déraisonnable en vous écrivant cela. » Même référence. De même à Robert Brussel elle fait savoir que « Ne plus préparer et entendre les grandes œuvres, voilà ce qui me désole et ôte à mon existence tout son intérêt. » Même date, même référence. Les mêmes remarques désabusées sont envoyées à Raoul Laparra, le 16 octobre 1931 : « Il y avait vingt ans que la Schola était toute ma vie. » ASCN, dossier 1931.

233 ASCN, dossier 1934. Certains scholistes n'hésitent pas à parcourir de longues distances pour venir chanter. Philibert Biton évoque Albert Thévenot qui arrive de Lorient pour participer à chaque concert, « étonnante basse au masque mussolinien. » Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1924. Pierre Adam, membre du conseil d'administration, parle de « la bonne fée à qui nous devons tant de belles jouissances artistiques et qui incarne aujourd'hui après quinze ans d'efforts la vraie musique. Certains pourront croire que les beaux concerts auxquels il nous est donné d'assister plusieurs fois par an sont le résultat d'un coup de baguette magique, tant il paraît surprenant qu'on ait pu, dans notre petite province, réaliser pareil monument. » Trois expressions résument ce jugement : « patience, efforts soutenus, foi ardente. » ASCN, dossier « décorations. »

234 Louis Rouche écrit : « Pour la très dévouée présidente de la Schola, j'ai voulu réserver mon dernier grain d'encens [...] N'avons-nous avons près de nous *l'ange gardien* de l'art musical à Nantes ? Ah ! Si le ciel allait être jaloux ! » Voir *Nantes-Mondain*, 16 mars 1925, p. 5.

235 A partir de 1928, Marguerite Le Meignen s'adresse au bureau de concerts Marcel de Valmalète, « maison Gaveau » pour recruter les solistes. Suzanne Bourdais est son interlocutrice.

236 Jean Hazard remercie « du geste opportun envers les affamés que nous sommes » et raconte avec humour, comment, lors du voyage de retour en train, le partage de dix kilos de poireaux suscita les larmes abondantes des divers voyageurs. Lettre de Jean Hazart, 26 février 1942. ASCN, dossier 1942.

peintre nantais Paul Chabas, réunit poèmes, allocutions, compte rendu de la journée, faisant appel à un vocabulaire religieux pour louer la présidente identifiée à nouveau à un être céleste²³⁷. Toute la vie de Marguerite Le Meignen est consacrée à la Schola²³⁸. Elle déteste les vacances, vacances qu'elle occupe d'ailleurs à parachever de futurs programmes²³⁹. C'est une remarquable organisatrice qui délègue très rarement son pouvoir. Elle assure tous les détails matériels des concerts, en vrai « général ». Les choristes reçoivent un « ordre du jour aux troupes » avant un concert prévu à la Rochelle²⁴⁰. Pour les concerts populaires de 1935, elle vérifie chaque détail, la mise en place du piano qu'elle a loué, des pupitres, des chaises, la pose de ganivelles, la place des contrôleurs²⁴¹. Elle s'assure aussi que les scholistes ont bien leurs partitions²⁴². Elle participe à la confection de costumes²⁴³. Elle semble s'amuser à fabriquer certains accessoires²⁴⁴. Lorsque la Schola va chanter à Paris, en 1922, Marguerite Le Meignen ne laisse à personne le soin de contacter divers hôtels pour en comparer les coûts du logement et des menus qu'elle choisit, en demandant des « menus maigres » pour ceux qui souhaitent respecter le jeûne du vendredi²⁴⁵. Elle fait savoir aux hôteliers le nombre de chambres nécessaire à ses scholistes, tout en précisant s'il faut un lit pour une personne, pour deux personnes, si certains peuvent partager la même chambre. C'est encore elle qui veille à décider la date de départ, souvent étagée sur deux jours, en

237 Voir ASCN, dossier 1915. La plaquette contient un « impromptu de toutes et tous les scholistes », une « cantate », des « vers à dire après boire », un « madrigal scholastique », « la mouette », un récit de la journée à La Baule. La cantate unit dans un même éloge la présidente (« nous devons rendre grâce à madame Le Meignen ») et le chef d'orchestre (« vive, vive Henri Morin »). A l'occasion du centième concert de la Schola, A.M. (Augustin Mahot) compose un poème qui se termine par « nous vous bénissons d'un cœur reconnaissant. ») Là aussi le vocabulaire religieux dépeint les qualités de dévouement de la présidente.

238 « Mes concerts sont toute ma vie depuis 1912. » (lettre au président de l'union des artistes, 7 juin 1941.) ASCN, dossier 1942.

239 « Les mois de vacances, c'est à dire les mois mornes. » (lettre à Douking, ASCN, dossier 1946.)

240 « 1° rassemblement , gare de l'État, mardi 24 novembre à midi précises, chacun ayant son déjeuner ; 2° arrivée à 15h45 ; 3° temps libre ; 4° dîner au restaurant Michel, rue saint Sauveur et place de la caille ; 5° concert à 20h30 ; 6° personne ne se placera sur la scène sans avis ; 7° la Schola ayant l'habitude des déplacements, je n'insiste pas, mais recommande de se vêtir chaudement et de ne pas oublier sa musique. Marguerite Le Meignen. » ASCN, dossier 1924.

241 Voir ASCN, dossier 1935.

242 Voir lettre à Douillard, 29 juin 1935 ; ASCN, dossier 1935.

243 Voir ASCN, dossier 1928.

244 Pour *Le Jeu du feuillu* de Dalcroze, elle a « fabriqué des kilos de cerises et de roses. » Voir lettre du 1^{er} mars 1936 à Paul Greslé.

245 Auguste Le Guennant informe, le 8 février 1922, Marguerite Le Meignen de ses démarches. « Cet après-midi, avant la répétition, j'irai à l'Évêché. J'espère pouvoir voir l'abbé Lemoine et obtenir facilement l'autorisation de faire gras vendredi. » ASCN, dossier 1922

fonction des disponibilités des choristes qui travaillent, à établir la liste des participants, à faire connaître les chefs de groupe²⁴⁶. Pour ses scholistes elle demande « de bons wagons²⁴⁷. » Les « recommandations » en 1929 reprennent celles du concert de la Rochelle. Cette fois, il s'agit d'un concert à Paris et la tenue des scholistes est sévèrement réglementée et les conseils touchent aussi à l'attitude en scène²⁴⁸. La présidente adresse les convocations de répétitions tant pour les choristes que pour le chef d'orchestre et les solistes ainsi que pour l'orchestre. Elle s'assure que les affiches qu'elle a conçues puis commandées et vérifiées chez l'imprimeur sont en place²⁴⁹. Auparavant, elle adresse à la Mairie des courriers pour retenir les salles de répétitions et de concerts, rédige les communiqués de presse, n'oublie pas d'inviter les personnalités. Elle négocie les contrats, propose des noms de solistes après les avoir écoutés, fixe le montant des cachets, n'hésite pas à allumer le poêle de la salle de répétition si aucun agent municipal ne s'en charge²⁵⁰... Elle va même, en taxi, tenter de faire jouer au concert le hautboïste malade²⁵¹. Lorsque Marguerite Le Meignen fait chanter la Schola enfantine, elle fait assurer la sécurité par des agents municipaux²⁵². De plus, elle n'omet pas de vérifier les factures des nombreux prestataires. Bref, Marguerite Le Meignen est aussi exigeante avec les autres qu'avec elle-même. Le maître de chapelle de Saint-Nicolas, Philibert Biton, par ailleurs critique musical, résume bien ces traits de caractère : « En faisant œuvre de musicienne, Madame Le Meignen a montré aussi son

246 Voir par exemple ASCN, dossier 1922. Madame Couétoux est chargée d'encadrer un groupe de jeunes filles qui ne doivent la quitter sous aucun prétexte. « Les jeunes filles seront mises en groupes de cinq sous la garde de femmes mariées de la Schola et aucune d'elles n'aura l'autorisation de quitter sa gardienne sans un mot écrit des parents, spécifiant la ou les absences en-dehors du groupe. » Mot souligné par la directrice de la Schola.

247 Voir lettre au directeur des chemins de fer, 30 janvier 1929 ; ASCN, dossier 1929.

248 « 8° la robe strictement noire sans manches est de rigueur ; 9° le smoking et le veston noir, chemise blanche, col dur et cravate noire avec un nœud papillon ; 10° il ne sera admis aucun ornement, fleur ou châle de couleur, parure de lingerie ou autre. La scholiste qui ne se conformerait pas à cette règle se verrait refuser l'entrée à l'Opéra ; [...] 13° il est défendu, une fois sur scène, de parler, de s'agiter ou de correspondre par signes avec les auditeurs ; 14° bien regarder le chef de façon à pouvoir obéir à son signe pour pouvoir se lever sans bruit, tous ensemble ; 15° ne pas bouger à la fin du *Psaume* et des *Évocations*, rester absolument immobile jusqu'à ce la Présidente donne le signal ; 16° si on fait une bêtise, ne pas broncher [...] 18° ne pas oublier que ce concert est l'apothéose de la Schola. » Mots soulignés par Marguerite Le Meignen.

249 « Ne vous tracassez pas, l'affiche est prête, elle sera collée ce soir sur un panneau que Ratchet [le directeur de Graslin] sortira demain à l'heure qui lui conviendra. » ASCN, dossier 1918.

250 *Nantes le Soir*, 17 janvier 1931, p. 13.

251 Walther Staram, au moment d'entrer en scène, apprend que Saivin, le hautboïste est en arrêt maladie. Voir *Nantes Le Soir*, 15 décembre 1928, p. 6.

252 Voir la lettre de la mairie de Nantes, 15 mars 1923. ASCN, dossier 1923.

talent de chef d'entreprise, de régisseur général méthodique et de femme de goût. Elle accomplit une action musicale qui force le respect²⁵³. » Mais mieux vaut ne pas critiquer la Schola et sa présidente. Biton se fait sévèrement rappeler à l'ordre pour avoir déploré la vêtue toute noire des scholistes. Roger Lesbats n'a cure des remontrances de la directrice de la Schola et passe outre. Il souligne les éloges perpétuels orchestrés par Marguerite Le Meignen, "Belle Dame sans Mercy" qui écarte sans pitié ses contradicteurs et les scholistes qui font acte d'indépendance²⁵⁴. Marguerite Le Meignen se sert régulièrement de la presse nantaise pour tenter de régler ses différends. En 1936, les délégués d'orchestre viennent lui demander une augmentation, qu'elle refuse. Elle prend le risque de se retrouver sans orchestre pour accompagner solistes et chœurs, mais compte sur la presse pour retourner la situation à son avantage²⁵⁵. Elle considère les chœurs comme sa propriété exclusive, refusant d'envisager qu'une autre personne puisse éventuellement les diriger²⁵⁶.

Un caractère bien trempé

Le courage est l'un des traits dominants de la directrice de la Schola. Que de fois, elle fait part de la disparition annoncée de la Schola, faute de subventions suffisantes ! Que de fois la Schola renaît de ses cendres ! Pourtant, la société décide de « se démettre de l'organisation des concerts » le 28 septembre 1931... provisoirement. Une lettre du conseil d'administration de la Schola est envoyée au maire²⁵⁷. Le premier magistrat de la ville répond en soulignant que le conseil municipal a toujours soutenu la Schola et en regrettant que « la Schola n'ait pas pu trouver de son côté les ressources qui eussent

253 Coupure de presse du 22 juin 1936 ; quotidien non précisé. ASCN, dossier 1936.

254 « Les catéchumènes zélés de la Schola ont l'âme tellement obnubilée par l'épaisseur de leur foi, qu'ils en sont arrivés à ne plus distinguer entre les simples adjectifs et les superlatifs. Tout ce que fait la Schola est extraordinaire, merveilleux, splendide, magnifique, divin ! Les prosélytes ne savent plus différencier le paradis du purgatoire. Quant à l'enfer, je n'en parle point, car, hélas !, seuls s'y trouvent les artistes dissidents et les indépendants comme moi. » *Nantes le Soir*, 24 février 1924, p. 14-15.

255 « Je passe une note dans la presse qui va donner à réfléchir aux meneurs » écrit-elle à Pierre Monteux le 30 octobre 1936. ASCN, dossier 1936.

256 En 1931, lorsque Marguerite Le Meignen donne sa démission de directrice de l'organisation des concerts, elle écrit, à Vincent d'Indy, le 4 octobre 1931 : « De la société il ne subsiste que les chœurs [...] Bien entendu, je ne les prêterai à personne d'ici [...] Les chœurs n'iront pas diminuer aux mains d'un quelconque. » ASCN, dossier 1931.

257 Le 28 septembre 1931 ; ASCN dossier 1931 « les tribulations de la Schola. »

achevé d'assurer son existence²⁵⁸. » Mais Marguerite Le Meignen ne se laisse pas abattre comme elle le fait savoir à ses correspondants²⁵⁹. Elle est persuadée qu'elle seule peut proposer à Nantes des concerts de qualité²⁶⁰. Marguerite Le Meignen ne se cache pas d'avoir la main-mise sur toute l'organisation de la Schola²⁶¹. C'est sans doute la raison qui la pousse à se montrer très amère lorsqu'elle est contrainte de se démettre de ses fonctions d'organisatrice en 1931²⁶².

Une telle organisation ne va pas sans un autoritarisme marqué qui ne plaît pas à tout le monde. Les relations avec la mairie de Nantes sont parfois tendues. Certains commentaires ajoutés sur des coupures de presse conservées aux archives municipales sont mordants²⁶³. Pourtant, Marguerite Le Meignen savait sans doute charmer, user de persuasion²⁶⁴. La ténacité est l'une de ses qualités²⁶⁵. L'adjoint délégué aux Beaux-Arts lui aurait dit en riant, lors d'un entretien, « vous êtes un fameux avocat²⁶⁶. » La directrice de la Schola n'hésite pas à demander avec insistance ce qui lui tient à cœur, comme une première audition en France²⁶⁷. Sûre d'elle-même, elle ne craint pas de s'affirmer²⁶⁸.

258 Lettre du 1^{er} octobre 1931. ASCN dossier « 1931, démission. »

259 « La revanche, je l'aurai, dussé-je en périr » écrit-elle à la cantatrice Lina Falk. Lettre du 4 octobre 1931. ASCN, dossier 1931 « les tribulations de la Schola. »

260 Le 2 octobre 1931, elle écrit à Albert Roussel : « La mairie reconnaîtra son erreur quand elle aura remonté d'autres concerts plus "populaires" mais certainement pas du même niveau que les nôtres. » ASCN, dossier 1931. A Franz von Hoesslin elle fait part de la même idée : « Ils [d'autres organisateurs de concerts] vont à un échec car les chœurs ni le public ne les suivront, mais il faut attendre qu'ils s'aperçoivent de leur sottise. » Même date et même référence. A Désiré-Émile Inghelbrecht, elle rappelle ses efforts de vingt ans et affirme : « Ce n'est pas en un jour que nos successeurs les [concerts] placeront au même niveau artistique. » Même date, même référence.

261 Le 4 octobre 1931, elle parle à Robert Brussel de « l'organisation des concerts qu'elle assumait seule depuis vingt ans. » ASCN, dossier 1931.

262 « Toute démolition actuelle est un vandalisme » écrit-elle à Albert Roussel le 2 octobre 1931, « un sabotage systématique » à Francisco de Lacerda, deux jours plus tard. ASCN, dossier 1931.

263 Voir la note ajoutée en marge de la critique du *Phare*, qui écrivait le 22 mars 1939 : « il est très difficile de parler de ce concert. Le mieux est encore de placer la Schola en face de cette proposition : si dans n'importe quelle grande ville de France elle avait assisté à une semblable exécution de la cantate de Bach, qu'aurait-elle pensé ? » La note ajoutée propose : « on pourrait communiquer cet article acidulé à madame Le Meignen. » AMN 2 R 755.

264 « Vous qui, d'un geste, d'un sourire, nous avez appris la leçon » écrit un scholiste dans la plaquette de La Baule. (ASCN, dossier 1915.)

265 « Vous savez que je renonce rarement à une idée quand elle me tient à cœur » écrit-elle à Edmée Favart, 11 février 1938, ASCN, dossier 1938, chemise « opérette. »

266 Lettre à Pierre Monteux, 30 octobre 1936 ; ASCN, dossier 1936, chemise « Christophe Colomb. »

267 Le 19 octobre 1921, Vincent d'Indy répond à Marguerite Le Meignen qui voulait inscrire à l'un de ses programmes le *Poème des rivages* en première audition en France. Après avoir longuement expliqué pourquoi cela n'est pas possible, il ajoute qu'il ne « comprend pas très bien ces complications de vanité. » ASCN, dossier 1922.

268 « Quand je dis une chose, c'est définitif » écrit-elle à madame Félix, son agent artistique, le 27 janvier 1938. ASCN, dossier 1937.

Jamais découragée, elle trouve du plaisir à lutter²⁶⁹. Pour obtenir ce qu'elle souhaite, elle ne manque pas de flatter sans vergogne et outrageusement ses interlocuteurs, personnel administratif, solistes, chefs d'orchestre, compositeurs dont elle veut s'assurer le concours²⁷⁰. Mais elle ne supporte pas l'absence d'admiration²⁷¹. Soignant son image, Marguerite Le Meignen fait, par ailleurs, retirer sa caricature de la devanture du magasin de tableaux de Mignon-Massart. L'auteur du croquis, Roger Roy proteste de façon véhémement²⁷². Marguerite Le Meignen, du moins jusqu'à l'arrivée de Marc Vaubourgoin à la tête du conservatoire de Nantes et de l'orchestre des Concerts du Conservatoire, est redoutée pour son omnipotence²⁷³. La directrice de la Schola a grand pouvoir sur la presse nantaise. L'admirault soupçonne même la directrice d'écrire sous le pseudonyme d'Eve²⁷⁴. Elle transmet aux journaux moult communiqués, n'omet jamais de parler de la Schola, même pendant les vacances, afin que les lecteurs ne l'oublient pas, fait insérer des courriers parisiens vantant « sa chère Schola, » suscite des « entretiens » avant une nouvelle saison. Les journalistes n'osent que très rarement la critiquer. Philibert Biton, qui signe parfois Le Triton, est sévèrement réprimandé après sa chronique sur la *Missa Solemnis* de Beethoven²⁷⁵. Pour Marguerite Le Meignen, la

269 « Dès qu'il y a lutte, je me retrouve, aussi ma joie est grande d'avoir à combattre » écrit-elle à Albert Wolff le 27 avril 1937. ASCN, dossier 1937.

270 Les exemples sont multiples. Elle écrit à Vincent d'Indy, afin de monter le second acte de *L'Étranger* malgré la défense expresse du compositeur « après une conversation plutôt mouvementée. Je vous entends vous récrier [...] Je pense qu'il serait injuste d'oublier près de votre illustre renommée le compositeur envers lequel la petite Schola éprouve quelques sentiments de reconnaissance. En réunissant dans le même programme *Henri VIII* [de Saint-Saëns] et *L'Étranger*, je m'inclinerai devant les deux célébrités musicales contemporaines qui, pour un jour, abriteront sous le même drapeau leurs divergences d'opinion, apaisées au nom de l'Union Sacrée. » slnd, dossier 1916. Marguerite Le Meignen, pour sa défense, évoque l'attrait du « fruit défendu » pour toute fille d'Ève.

271 « Il est des gens à qui l'humour ne sera jamais accessible. On raconte que le lendemain de la première de la Revue [de la Cloche], Delrue fut en butte aux véhéments reproches d'un partisan acharné de la maître-ès-musique omnipotente de notre ville, parce que coupable de crime de lèse-majesté envers l'idole du Quidam » écrit un journaliste. Voir *Nantes Le Soir*, 29 décembre 1933, p. 6.

272 « Tout le monde ne se soumet pas à la dictature de madame Le Meignen, même quand celle-ci semble vouloir copier Cécile Sorel. On sera donc toujours obligé de parler d'elle ! » Voir *Nantes Le Soir*, 1^{er} mars 1924, p. 12.

273 « Vous qui pouvez tout, qui faites nommer les directeurs de conservatoire » lui écrit Rhené Baton. Lettre du 2 mai 1922, ASCN, dossier 1922.

274 Voir *Nantes Le Soir*, « à bâtons rompus », 20 octobre 1923, p. 11.

275 Marguerite Le Meignen adresse, le 28 janvier 1934, une lettre cinglante au maître de chapelle de Saint-Nicolas, le faisant passer pour un ignorant : « Je tiens à vous dire que je tiens à votre disposition la partition de la *Messe* afin que vous puissiez vous rendre compte de la raison pour laquelle le chœur tombe en piano subito sur les trois Kyrie, ce qui n'est pas une invention de van Raalte (et encore moins de moi) mais une nuance de tradition. Par exemple, une chose m'amuse !!! Vous nous reprochez cette levée en masse des chœurs !!! Vous eussiez préféré que chacun le fasse à sa guise ? Je suis trop heureuse quand je rencontre un chef qui pense à ce détail, lequel a bien son importance outre qu'il

Schola est réunie par l'amour de la musique. Elle juxtapose toutes les opinions religieuses et politiques, toutes les classes sociales²⁷⁶.

D'autres traits de caractère paraissent encore moins sympathiques. La franchise n'est pas toujours de mise. Même si elle déteste « Seltifiel » (Seltifer, critique musical redoutée), elle la flatte²⁷⁷. Marguerite Le Meignen envisage de modifier une mise en scène sans prévenir son concepteur²⁷⁸. Selon son interlocuteur, la directrice de la Schola module ses jugements. Après le concert dirigé par Jane Évrard, Marguerite Le Meignen adresse un courrier à la jeune femme en lui assurant que les Nantais ont apprécié sa prestation²⁷⁹. Mais à son agent artistique, elle communique sous le sceau du secret, des phrases bien différentes²⁸⁰. Intrigante, afin de se venger de son éviction de la radio de Nantes, elle propose la délation à *Radio Magazine*²⁸¹. Marguerite Le Meignen se montre une redoutable manipulatrice lorsque la municipalité nantaise menace de supprimer les subventions de la Schola²⁸². Espérant le soutien de ses amis, elle écrit aux compositeurs et chefs d'orchestre Albert Roussel, Franz von Hoesslin, Vincent d'Indy, Walther Boer, Désiré-Émile Inghelbrecht, Francisco de Lacerda, Raoul Laparra ainsi qu'aux personnages politiques, André François-Poncet, aux journalistes Georges Pioch, Robert

maintient le chœur dans le respect de l'œuvre qu'il va interpréter, il en impose tout de même au public, au même rang que la robe noire sévère et le « nœud papillon » de ces messieurs !!!!! » ASCN, dossier 1934. Marguerite Le Meignen avait déjà déploré les critiques de la presse concernant la tenue des scholistes : nous y reviendrons dans le chapitre consacré aux chœurs. Nous avons respecté la ponctuation de la lettre.

276 « Un conseiller municipal nous a jeté à la tête : "c'est une société de cléricaux." C'est archi faux. Nous avons de tout et les questions politiques ou religieuses n'ont jamais été soulevées à la Schola. Nous nous contentions de faire de la musique, les riches avec les pauvres, les cléricaux avec les francs-maçons, les juifs avec les protestants, les ouvriers avec les négociants. » Lettre à Georges Pioch, 4 octobre 1931. ASCN, dossier 1931. Mots soulignés par la rédactrice.

277 Elle n'hésite pas à lui écrire : « Nous sommes faites pour nous entendre. » Lettre à madame Gavy-Bélédin, 6 février 1937. ASCN, dossier 1937.

278 « Je souhaite modifier la mise en scène de Greslé sans le lui dire. » 23 février 1942, ASCN dossier 1942.

279 « Vous, personnellement, vous avez tous les suffrages de tous les gens que je vois. » Lettre du 17 février 1937. ASCN, dossier 1937.

280 « Confidemment nous avons eu un très mauvais concert. Madame Évrard n'était pas en possession de son programme. » Lettre à Suzanne Bourdais, 17 février 1937. ASCN, dossier 1937.

281 « S'il vous plaisait de recevoir, discrètement, de petites informations sur le poste-studio de Nantes, il y aurait parfois de quoi amuser vos lecteurs. » Lettre du 3 mai 1937 au directeur de *Radio Magazine* à Paris. ASCN, dossier 1937.

282 « Il faut que je crée un mouvement de révolte à Nantes. » Lettre à Inghelbrecht, 4 octobre 1931. ASCN, dossier 1931. Marguerite Le Meignen se vante également d'avoir obligé l'adjoint aux Beaux-Arts et quatre adjoints socialistes à démissionner ; courrier adressé à Franz von Hoesslin le 19 novembre 1931. ASCN, dossier 1931.

Brussel. A tous elle demande des courriers qu'elle pourra faire publier dans la presse²⁸³. *Comoedia* prend la défense de la directrice de la Schola²⁸⁴.

Socialiste ?

Bien qu'elle déteste le socialisme, Marguerite le Meignen n'hésite pas à flatter les convictions du maire en place. Opportuniste, elle se signale par sa ténacité. Elle écrit sans relâche des suppliques au maire, au préfet, aux chefs d'orchestre, lorsque la vie de la Schola semble précaire. En 1931, Marguerite Le Meignen, menacée par une éventuelle suppression des subventions municipales, adresse sa démission, en tant qu'organisatrice de concerts, au maire de Nantes. Six pages grandiloquentes non datées dont le destinataire est inconnu, justifient l'action passée de la Schola dans un élan lyrique outré. Elles insistent sur l'aspect social de la Schola²⁸⁵. Pourtant, Marguerite Le Meignen avait auparavant affirmé des jugements bien opposés. La fête de la mi-carême, temps fort des festivités nantaises, empêche la directrice de la Schola de fixer ce jour-là une répétition de chœurs. Elle vitupère contre ce contretemps²⁸⁶. Louis Rouche, qui fait partie du conseil d'administration, se plaint de retrouver des partitions en mauvais état lorsqu'il est chargé de les renvoyer aux éditeurs. Selon lui, seuls des choristes appartenant à la classe laborieuse seraient les coupables²⁸⁷. Marguerite Le Meignen gémit sur le retour probable, après la disparition programmée de la Schola en 1931, d'un chef d'orchestre qui serait « socialiste²⁸⁸. » Selon la directrice de la Schola, la couleur

283 Le 4 avril 1931 elle s'adresse à Vincent d'Indy : « Je compte sur vous pour m'envoyer une lettre "bien tapée" que je puisse faire insérer dans les journaux ? » Même référence. Une demande identique est faite à Walther Boer : « Envoyez-moi, je vous prie, un mot que je puisse faire passer dans les journaux sans qu'il soit question de la cause (c'est à dire de la municipalité ce qui arriverait à tout brouiller.) »

284 Voir ASCN, dossier 1931.

285 « La Schola est sociale au premier chef. Elle essaie de satisfaire ce besoin d'idéal qui hausse les individus au-dessus d'eux-mêmes [...] Il semble donc (et la Russie l'a d'ailleurs compris comme l'ont compris les pays où le socialisme a la majorité) que les premiers défenseurs de la Schola Cantorum devraient être les socialistes du conseil municipal. » ASCN dossier « démission. »

286 « Une fête populacière et stupide. Il serait impossible d'avoir les chanteurs malgré qu'ils ne fassent pas partie du peuple pour la plupart. » Lettre à de Freitas, 20 novembre 1934. ASCN, dossier 1935.

287 « Elles ne sont pas toutes complètes et dans un état de saleté lamentable pour beaucoup. Les taches de graisse et autres qu'on y relève prouveraient à la municipalité qu'il entre dans notre chorale un élément réellement démocratique. » Voir lettre de Louis Rouche, 31 mai 1929. ASCN, dossier 1929.

288 « Il donnera des concerts laïques et socialistes. L'orchestre sera en soviét. Cet idiot de P. poura passer toutes ses élucubrations. » Voir lettre du 4 octobre 1931 adressée à Inghelbrecht, ASCN, dossier 1931.

politique de la mairie serait en cause²⁸⁹.

Marguerite Le Meignen affirme ses opinions conservatrices sans complexes. Fervente admiratrice de Mussolini, elle adresse au Duce une lettre pleine d'admiration pour son action politique en octobre 1938²⁹⁰. Elle n'est peut-être pas pour rien dans la parution de deux articles dans *Nantes Le Soir*, louant le talent de violoniste du Duce²⁹¹. Elle espère le soutien de Mussolini pour organiser un concert au programme franco-italien. Cette missive est suivie d'une autre adressée aux éditions Ricordi présentant les mêmes arguments²⁹². Aucun document ne permet actuellement de savoir quelle fut l'attitude de la directrice de la Schola vis-à-vis d'Hitler. Une seule mention du Führer se trouve dans un courrier que la directrice de la Schola adresse à son agent artistique, Suzanne Bourdais²⁹³.

289 « Il s'agit d'une affaire politique et religieuse, un sabotage systématique dû à des requins, des démolisseurs. » Voir les lettres adressées à Lina Falk et à Lacerda ; ASCN, dossier 1931. A Albert Roussel, le 16 octobre 1931, Marguerite Le Meignen écrit : « Le conflit vient des socialistes. Le maire lui-même a regretté d'avoir été forcé de laisser tomber la Schola mais la majorité du conseil est contre les "bourgeois", contre les intellectuels. » Même référence. Mot souligné par la rédactrice.

290 « L'admirable rôle que vous venez de jouer, et dont l'Humanité doit vous être reconnaissante à jamais, incite les Français qui comprennent, à rechercher, chacun dans sa sphère, la manière de vous dire leur gratitude. C'est pourquoi, comme Présidente-Directrice de la Schola Cantorum de Nantes, j'ai l'honneur de vous faire part de mon intention qui serait, après avoir obtenu votre approbation, de donner un Festival de Musique Italienne, sous la direction de l'un de nos éminents chefs d'orchestre, au cours de la saison artistique qui commence. A cet effet, j'ai parlé avec votre distingué Consul à Nantes, monsieur Possolo, et amorcé avec lui une possibilité qui permettrait d'organiser une grande soirée italo-française musicale. Il y a trop longtemps que je vous admire dans votre œuvre et dans les manifestations de la splendide intelligence qui fait de Vous un Chef incomparable, pour que je ne mette toute ma force de persuasion à vous demander d'agréer mon projet, ce projet venu de mon cœur reconnaissant. Sentiments de plus haute considération. » Lettre du 13 octobre 1938, soit après l'Anschluss et la visite d'Hitler à Rome. ASCN, dossier 1939.

291 Voir *Nantes le Soir*, 4 décembre 1926, p. 15 et 25 février 1928, p. 9-10. Dans le premier article, le rédacteur raconte que, emprisonné, Mussolini aurait réclamé son violon. Le second reproduit un article de Jean Carrère « écrit de Rome au *Temps*. » Nous y apprenons que Mussolini reçoit dans ses salons « les compositeurs les plus renommés de son pays », encourage l'art nouveau dans tous les domaines même s'il « garde sa préférence pour la traditionnelle mélodie des vieux maîtres italiens. » Le chroniqueur de *Nantes le Soir* termine sa page par la liste des divers métiers exercés par Mussolini dans sa jeunesse. « Mais un métier qu'il exerce avec une maestria sans égale, c'est celui de dictateur. »

292 « Cette soirée franco-italienne serait bien accueillie ici comme gage de ce que chacun doit faire dans sa sphère et son pouvoir d'action pour la réconciliation et la paix. » Voir lettre à Ricordi, 20 octobre 1938. ASCN, dossier 1939. « Dans un but d'accord international, j'ai écrit à Mussolini. Du reste, personnellement, je suis une admiratrice du génie de Mussolini. » Mais l'éditeur proposant des tarifs trop élevés, le concert n'aura pas lieu.

293 « Pullmann [*sic*] avait le projet de donner à Vienne trois suites françaises. Hitler l'a, paraît-il, empêché de mettre son projet à exécution. » A Suzanne Bourdais, 3 mars 1939 : ASCN, dossier 1939. Szymon Pullman (1890-1942), est violoniste et chef d'orchestre.

Une fin de vie difficile

Tout au long de sa vie, Marguerite Le Meignen ne ménage pas ses efforts pour faire vivre la Schola, souvent en proie aux difficultés financières. C'est encore plus vrai après 1936. La directrice discute âprement des coûts de location du matériel musical auprès des éditeurs²⁹⁴. Chaque fois que cela est possible, elle demande des concours gracieux²⁹⁵. Elle tente de négocier les contrats au moindre coût, chaque geste commercial ayant son importance²⁹⁶. Gaveau accorde la gratuité du transport du piano. En échange, le facteur de pianos souhaite que le prochain pianiste invité par la Schola ait un contrat avec son entreprise²⁹⁷. Les retards de paiements sont fréquents²⁹⁸. Marguerite Le Meignen est même menacée de saisie²⁹⁹. Sa santé se détériore peu à peu. Lors d'une répétition elle fait un grave malaise³⁰⁰. Pourtant, jusqu'aux derniers jours de sa vie, elle travaille, se rebellant contre son médecin qui la conjure de se ménager³⁰¹. Une dernière joie lui est accordée. Dès 1936, des membres de la Schola, dont les noms ne sont pas précisés, écrivent au préfet pour lui soumettre une demande de croix de chevalier de la Légion d'honneur à leur directrice. Deux pages retraçant les diverses

294 Voir ASCN, dossier 1935. Vis-à-vis de l'éditeur Choudens, elle va jusqu'à affirmer qu'elle n'aura aucune recette pour ses concerts populaires d'été. Pourtant, l'examen des comptes de ces concerts montrent un bénéfice de 11 984,77 francs. De même, elle demande à la Société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, d'appliquer le tarif le plus réduit.

295 Dewa accepte de chanter bénévolement aux concerts populaires de 1935. Voir ASCN, dossier 1935.

296 Le 27 mai 1916, elle adresse à un destinataire inconnu, un long courrier : « Personnellement, j'ai toujours montré dans l'organisation de mes concerts, le plus complet désintéressement.[...] Comme le cachet que vous demandez n'est certainement pas pour vous une question primordiale, je vous pose carrément la question : voulez-vous prendre la charge du concert [*L'Étranger*] à moitié ? Moi j'y perds et vous ne gagnez rien. Avons-nous l'une et l'autre l'amour artistique assez développé pour endosser sans sourciller les risques d'une pareille splendide manifestation ? » ASCN, dossier 1916.

297 « étant donné la notoriété de vos concerts et parce que Pierné est un ami. » Voir lettre du 15 mars 1923. ASCN, dossier 1923.

298 Les sommes dues à la Société des auteurs-compositeurs sont souvent payées avec retard. « J'insiste pour que le règlement de cette somme ne soit pas différé » note un courrier du 24 juillet 1935. ASCN, dossier 1935.

299 Voir ASCN, dossier 1946, comptes *Carmen* : « commandement à payer », « dernier avis avant saisie. »

300 Lettre à Hélène Bouvier, cantatrice, 20 août 1939. ASCN, dossier 1939.

301 « Voilà une tuile : le docteur qui m'a traitée ne veut pas que je fasse deux répétitions par jour, malgré que je sois très bien. » Lettre à Marius François Gaillard, 9 novembre 1946, ASCN, dossier 1947. Décorée neuf jours avant sa mort de la légion d'honneur, il faut la porter sur scène installée dans un fauteuil. Une « observation » accompagne le dossier de remise de décoration : « il serait souhaitable, vu son état de santé, que cette croix lui fût remise le 28 mars courant. » Archives nationales, notice L1578068.

activités de la présidente de la Schola sont ajoutées³⁰². Cette remise de décoration aura lieu seulement en 1947, quelques jours avant son décès.

Marguerite Le Meignen a su durer, affronter les difficultés sans faiblir, notant : « ici, cabale, jalousie, mais je lutterai sans faiblesse³⁰³. » Si elle déplore une « vie dure et aride », elle ne doute jamais de réussir. Son amour pour « sa chère Schola » la soutient jusqu'à la fin³⁰⁴. Volontaire, ambitieuse, courageuse, passionnée, tenace, mais aussi intrigante et manipulatrice, Marguerite Le Meignen a été adorée ou détestée. Travailleuse acharnée, autoritaire au plus haut point, elle élimine sans scrupules les concurrents. Son œuvre a perduré à travers les aléas historiques des deux guerres, et à travers les changements de municipalité. Pourtant, elle a suscité bien des protestations : « les procédés d'intrigue et de tyrannie dont madame Le Meignen témoigna trop souvent, sans générosité de cœur, contre ceux qui faisaient obstacle à ses aspirations et à ses volontés, lui attira beaucoup de haines et de rancunes » écrit Régor Batwsky³⁰⁵.

302 Voir ASCN dossier « médailles » 1936. Le 23 juin 1927, Marguerite Le Meignen devient officier des palmes académiques. Paul Ladmiraault, le 25 juin consacre un article au récit du vin d'honneur donné à cette occasion. Il déplore la remise d'une décoration modeste et tardivement accordée à madame Le Meignen. Ladmiraault note le nom des absents qui se sont faits excuser : le préfet, le maire, le directeur du conservatoire, Louis Brisset. L'absence de ce dernier n'a rien d'étonnant : nous verrons dans la dernière partie de notre propos quelle fut l'attitude de la directrice de la Schola à son égard. Ladmiraault termine en espérant qu'avant un an les participants seront à nouveau réunis « pour fêter la remise de l'étoile des braves. »

303 Lettre à Darius Milhaud, 19 mars 1939. ASCN, dossier 1939.

304 Au cours de nos recherches, nous n'avons pas trouvé d'autres scholas provinciales dirigées par une femme.

305 Voir *Nantes le Soir*, 8 novembre 1924, p. 13.

DEUXIÈME PARTIE

UNE SOLIDE ORGANISATION

Chapitre I. Organisation et fonctionnement

Organisation

Les statuts de la Schola Cantorum de Nantes, société régie par la loi du 1^{er} juillet 1901 apportent des informations sur le but, le fonctionnement, l'organisation et le financement de la société. La Schola est « administrée par une commission élue à la majorité des voix des membres présents à l'assemblée générale annuelle³⁰⁶. » Cette commission, en 1920, est composée de huit membres renouvelables par tiers tous les ans, chaque membre étant rééligible. La commission élit son bureau composé de quatre personnes : président, secrétaire, trésorier, commissaire général. Chacun des trois premiers postes peut être occupé par un homme ou une femme et cette précision n'est pas anodine : Marguerite Le Meignen est la présidente. La première mention des noms du bureau et du conseil d'administration de la « Société de concerts » qu'est la Schola Cantorum de Nantes apparaît dans le programme du 29 novembre 1921. Certaines fonctions sont indiquées, d'autres peuvent être trouvées dans divers documents d'archives de la Schola ou sur les listes électorales.

Bureau

Présidente-directrice	Mme Charles Le Meignen	
Trésorier	Pierre Ceineray	Armateur
Secrétaire	Emmanuel Maugat	Fondé de pouvoir

306 Voir l'article 5 des statuts de la Schola Cantorum de Nantes.

Conseil d'administration

René Delafoy	Député de la Loire-Inférieure ³⁰⁷
Fernand Brunellière	Ingénieur
A. Cocaud	Scholiste ³⁰⁸
Rézeau	Scholiste
Doceul	Directeur de l'agence Havas de Nantes
P.A. Lesage	Artiste peintre
Augustin Mahot	Agent d'assurances
J. Monnier	Scholiste
A. Mornet	Scholiste
Auguste Le Guennant	Chef de chœur de la Schola de Nantes
Docteur Sourdille	Médecin
A. Tardy	Négociant
Maurice Bachelot-Villeneuve	Avocat
Michel d'Argœuves	Compositeur
Mme Franck Hivert	Scholiste
Mlle Vallée	Scholiste
Madame G. Gentot	Scholiste
Mme G. Baugé	Scholiste

Les quatre femmes, mesdames Hivert, Vallée, Gentot, Baugé, assurent le rôle de bibliothécaires-adjointes. Le programme du 28 novembre 1922 voit les listes du bureau et du conseil d'administration s'étoffer. Dans le bureau s'ajoutent un vice-président, Georges Ganuchaud, propriétaire d'un grand magasin de confection, conseiller municipal et membre du conseil d'administration du conservatoire, un commissaire général, Charles Dufour. Herbert Kerr, secrétaire, négociant en produits alimentaires, remplace Emmanuel Maugat. Le conseil d'administration auquel les scholistes désormais ne participent plus, réunit alors dix-huit noms, mêlant hommes politiques, négociants, financiers, professions libérales et artistes.

L'assemblée générale ordinaire a lieu chaque année, au mois d'octobre, donc au début de la saison. Les statuts explicitent le droit de vote : les votants ou les personnes éligibles doivent faire partie de la société « depuis au moins deux ans » ou « avoir rendu

307 « Entente républicaine et démocratique. »

308 Nous adoptons le terme utilisé par la Schola pour désigner seulement les choristes.

des services à la Schola Cantorum ou à l'art musical³⁰⁹. » L'article n°7 précise les conditions dans lesquelles une assemblée générale extraordinaire peut avoir lieu : elle doit être demandée par « le quart au moins des sociétaires possédant le droit de vote. » Classiquement, « toute motion ou proposition doit, pour être mise en délibération, être déposée au siège social au moins huit jours avant la date fixée pour l'assemblée générale³¹⁰. » La double qualité de souscripteur et de sociétaire permet de disposer de deux voix lors des votes³¹¹. La commission se réunit au minimum « une fois après chaque concert³¹². » Ses attributions sont à la fois artistiques et administratives. Elle établit le budget annuel, organise les concerts, contrôle l'admission des sociétaires, veille à « l'élaboration et l'application des règlements intérieurs ». L'article 10 définit les rôles du président ou de la présidente qui « veille aux intérêts généraux de la société et la représente en toute circonstance³¹³. » Le président ou la présidente, qui est aussi le directeur musical, choisit les œuvres, les solistes, les chefs d'orchestre³¹⁴. La commission administrative a aussi pour mission de radier tout membre dont les absences injustifiées « ou tout autre motif d'ordre général » mettrait en péril la Schola³¹⁵. La presse locale ne signale pas la publication des statuts au journal officiel. Les archives départementales conservent un document de la préfecture de la Loire Inférieure mentionnant « avis administratif : extrait du Journal Officiel du 30 mars 1920. » Il précise que la Schola Cantorum (organisation de concerts et d'autres manifestations artistiques) a été déclarée le 23 février 1920³¹⁶.

Un soutien moral et artistique est indispensable pour toute société musicale. Ce soutien est assuré par le président d'honneur et par le comité de patronage. La Schola semble prendre pour modèle les orchestres parisiens, telle la Société des Concerts Lamoureux³¹⁷. Vincent d'Indy accorde très tôt son patronage à la Schola. Il en est le

309 Voir l'article 7 des statuts de la Schola de Nantes.

310 Voir article n° 9 *ibid.*

311 Voir article n° 8 *ibid.*

312 Voir article n° 11 *ibid.*

313 Voir article n°10 *ibid.*

314 Voir article n° 10 *ibid.*

315 Voir article n° 12.

316 AD 44, 4 M 280.

317 Le programme du 2 février 1929, conservé dans les archives de la Schola présente en première page trois photos : celle du président d'honneur, Charles Lamoureux, « fondateur des Concerts Lamoureux » et de deux présidents de cette société, Camille Chevillard de 1897 à 1923 et Paul Paray de 1923 à 1928. ASCN, carton « programmes » n°1.

président d'honneur jusqu'à son décès en 1931. Un vice-président d'honneur est mentionné sur les programmes du 9 décembre 1929 au 14 mars 1932. Il s'agit d'Étienne Gaveau, façon habile de flatter la célèbre maison de pianos pour laquelle Marguerite Le Meignen travaille. Aucun nom ne figure sur les programmes suivants jusqu'à ce que Gabriel Pierné succède à d'Indy comme président d'honneur en novembre 1933. Pour sa part, le comité de patronage réunit des musiciens parisiens ou provinciaux ou étrangers. Ils apportent à la Schola leur caution artistique. Ils sont au nombre de quatorze pour la saison 1920-1921, chefs d'orchestre, directeurs de conservatoire, comme Gabriel Fauré directeur honoraire du Conservatoire national, Henri Rabaud, directeur du Conservatoire National, Guy Ropartz, directeur du conservatoire de Strasbourg, Henri Weingaertner, directeur du conservatoire de Nantes. Leur activité de compositeur n'est pas mentionnée. Par contre sous cette rubrique, sont réunis les noms d'Alfred Bruneau, Pierre de Bréville, Henri Duparc, Paul Ladmirault, Max d'Ollone, Florent Schmitt, Charles Tournemire, Louis Vierne. Les chefs d'orchestre répertoriés sont Philippe Gaubert, premier chef de l'Opéra, Camille Chevillard, directeur des Concerts Lamoureux, Gabriel Pierné, directeur des Concerts Colonne. Dans cette liste deux musiciens seulement sont nantais : Ladmirault et Weingaertner. Tous sont français. Dès 1922, la liste s'étoffe³¹⁸. Peu à peu, chefs d'orchestre, compositeurs, solistes, directeurs de conservatoire, hautes personnalités, ne sont plus uniquement français. Les chefs d'orchestre de nationalité espagnole (Enrique Arbos), portugaise (Francisco de Lacerda et Pedro de Freitas-Branco), roumaine (George Georgeso et Georges Enesco), anglaise (Walther Staram et Clarence Raybould), hollandaise (Coenraad Lodewijk Walter-Boer et Albert van Raalte), russe (Serge Koussevitzky et Jascha Horenstein), allemande (Franz von Hoesslin), grecque (Dimitri Mitropoulos) voisinent avec Sir Oxley, consul d'Angleterre en 1939. Marguerite Le Meignen espère ainsi pouvoir faire engager la Schola à l'étranger en flattant les chefs venus diriger à Nantes. La presse se fait l'écho de ces projets³¹⁹.

318 Voir annexe n°10, liste chronologique des membres du comité de patronage du 11 février 1922 au 20 mars 1939 telle qu'elle figure sur les programmes.

319 Voir ASCN, dossier 1924.

Fonctionnement

Recettes et dépenses doivent être en équilibre. Toute cette partie sur les comptes de la Schola est dépendante des sources disponibles dans diverses archives et des deux livres de comptes très détaillés conservés à la Schola. Ils couvrent la période 1920 à 1933. D'autres documents parfois fragmentaires complètent les données de ces livres. Les recettes proviennent principalement des souscripteurs, des abonnés, de la vente des places à la porte, de la vente de programmes, de publicités insérées dans ces programmes, de quelques enregistrements des concerts par la radio, des subventions, de dons. Les dépenses consistent en droit des pauvres, droits d'auteurs, cachets des chefs d'orchestre et des solistes, fonctionnement de l'orchestre, frais divers liés aux concerts.

Recettes

Le 8 novembre 1920, *L'Ouest-Éclair* diffuse un communiqué à l'orée de la nouvelle saison : la Schola propose trois modes d'adhésion : soit appartenir au syndicat de garantie, soit être abonné-sociétaire, soit être abonné. Dans le premier cas, « chaque part de cent francs donne droit à un fauteuil numéroté pour chacun des quatre grands concerts et des séances de quatuor ; une invitation personnelle pour les répétitions générales ; l'entrée, les soirs de concerts, par une porte spéciale du théâtre Graslin. » De plus, « les membres du syndicat de garantie pourront choisir leurs places sur le plan du théâtre » et sont prioritaires pour retirer leurs cartes. Le versement de la cotisation est fractionné en deux : cinquante francs en début de saison, « le reste à la fin de la saison, au prorata d'un déficit éventuel. » Le second mode d'adhésion concerne les « abonnés-sociétaires ». Tout abonné à d'autres places que les fauteuils d'orchestre, fauteuils de balcon et loges de première, pourra, en souscrivant une somme de vingt-cinq francs payable en fin de saison, au prorata du déficit éventuel, se faire délivrer une carte personnelle pour les répétitions générales. Enfin, les abonnés paieront leur place « au tarif des concerts, annoncé par voie d'affichage. » Les risques encourus seraient minimales³²⁰. Aucun document ne permet de savoir si les membres du syndicat de garantie

320 « Nous avons le plaisir de faire savoir que le nombre de souscripteurs est déjà considérable, ce qui réduit d'autant le risque de chacun en soutenant pourtant la belle œuvre artistique que la Schola exige depuis huit ans. » *L'Ouest-Éclair*, 8 novembre 1920.

ont été contactés individuellement, alors que les archives des Concerts Historiques de Lacerda conservent un modèle de lettre incitant à adhérer à la société³²¹. Le nom des souscripteurs et celui des abonnés est publié dans les programmes. La première liste apparue sur le programme du 16 mars 1920, regroupe 32 noms dans le syndicat de garantie et 68 abonnés. Au concert suivant, le 7 décembre 1920, les listes se sont nettement étoffées : 114 noms pour le syndicat de garantie font face à 95 noms d'abonnés³²².

Deux sortes de documents permettent de connaître l'évolution du syndicat de garantie : les listes insérées dans les programmes de 1920 à 1939 et celles des deux livres de comptes couvrant la période 1920-1933. Les deux documents ne sont pas rigoureusement identiques : il existe sur les programmes des noms qui ne figurent pas dans les livres de comptes. Il est possible que certains souscripteurs aient manifesté une volonté d'adhérer puis n'aient pas ensuite payé leur quote-part. Parmi les premiers souscripteurs, se retrouve une partie des noms du syndicat de garantie des concerts Morin : ils sont au nombre de onze. Hommes et femmes sont réunis sur la même liste mais à partir de 1921 ils sont séparés. Le prénom est de plus en plus souvent mentionné. A compter du 18 décembre 1925 la mention « Mlle » est aussi indiquée entre parenthèses³²³. Le bilan de la saison 1919-1920 relève un déficit de 2 990 francs « divisé par le nombre de parts des souscripteurs, donne 65 francs par part³²⁴. » Au fil des saisons, dans les années trente, à cause des difficultés financières que connaît la Schola comme nombre de sociétés de concerts à cette époque, les souscripteurs doivent verser

321 Voir ASCN dossier 1905-1910.

322 En 1934, Marguerite Le Meignen rédige une circulaire destinée, semble-t-il aux membres sociétaires. Nous ignorons si elle fut reproduite dans la presse. « En commençant cette 22^e saison qui doit voir se réaliser le 100^e concert, nous vous demandons une fois [de plus?] votre bienveillant concours financier et moral, afin de nous permettre (encore) non seulement de poursuivre notre œuvre artistique mais de donner à la fête du centième concert l'éclat que mérite le travail incessant et laborieux de notre orchestre et de nos chœurs en dépit de toutes les difficultés qu'ils ont trouvées sur leur chemin. C'est pourquoi nous espérons bien pouvoir compter sur vous, comme depuis toujours, et vous demandons de vous inscrire parmi les membres sociétaires pour la somme de 125 francs, qui vous donnera droit à la carte d'entrée pour les quatre concerts et les quatre répétitions générales dans le fauteuil de votre choix. Les cartes d'entrée sont à retirer au Discobole les 13, 14, 15 novembre de 9h à midi. » Le texte est signé par tous les membres du conseil d'administration. ASCN, dossier 1934. Pratiquement le même courrier est rédigé le 12 novembre 1936, en direction des souscripteurs. Pour trois concerts, le prix de la carte de souscripteur est fixé à 100 francs. ASCN, dossier 1936.

323 Voir annexe n°11, « nombre des sociétaires de la Schola de 1921 à 1939 ; liste établie d'après les programmes de salle » et annexe n°12, « nombre des sociétaires de 1921 à 1939, nombre de parts versées. »

324 Voir ASCN, dossier 1920.

leur cotisation non plus en fin de saison, mais au début. Ces souscripteurs sont des « invités »³²⁵. En 1932, outre les souscripteurs, les « membres bienfaiteurs » totalisent cinq couples, deux hommes, une femme. Ce sera le seul exemple au cours de la vie de la Schola. Les livres de comptes renseignent sur l'évolution du nombre des souscripteurs et de leurs cotisations entre 1920 et 1939.

Évolution du nombre de souscripteurs et du montant de leurs cotisations
de 1920 à 1933

Saison	Nombre de souscripteurs	Sommes versées ³²⁶	Montant d'une part en francs
1920-1921	52	6 950 F	50
1921-1922	72	14 860 F	100
1922-1923	92	17 740 F	100
1923-1924	91	16 500 F	100
1924-1925	80	15 500 F	100
1925-1926	72	13 900 F	100
1926-1927	74	16 000 F	125
1927-1928	28	14 875 F	125
1928-1929	65	14 150 F	125
1929-1930	68	14 750 F	125
1930-1931	59	13 475 F	125
1931-1932	109	6 525 F	75
1932-1933	45	10 500 F	125

Ce tableau soulève plusieurs questions. La saison la plus fructueuse se situe en 1922-1923. C'est également celle qui compte le plus grand nombre de souscripteurs. Puis les sommes versées diminuent régulièrement avec quelques sursauts. L'augmentation de la part de chaque souscripteur pourrait en être la cause : le montant d'une part passe de cent francs à cent-vingt-cinq francs entre la saison 1925-1926 et 1926-1927, ce chiffre

325 Le 25 mai 1934, Marguerite Le Meignen adresse un courrier au directeur du bureau de bienfaisance afin de corriger une erreur : « nos souscripteurs sont comptés sur le prix fort et non comme invités. Les membres souscripteurs ne sont pas des abonnés, ils versent une subvention et, en retour, nous les invitons à assister aux concerts. Les difficultés matérielles auxquelles se trouve en prise la Schola, nous contraignent à demander d'avance une somme de 125 francs par souscripteur, tandis qu'autrefois, quand les recettes étaient plus assurées, cette somme était appelée au prorata du déficit à combler, et seulement en fin de saison. » Voir ASCN, dossier 1935. Mots soulignés dans le texte.

326 Certains souscripteurs versent plusieurs parts.

se maintenant jusqu'en 1930-1931. La saison 1927-1928 montre un effondrement du nombre des souscripteurs. Les raisons pourraient être le contenu des programmes ou le nom des chefs d'orchestre retenus, voire le début des difficultés financières à Nantes. D'autre part, les sommes versées en 1927-1928 et 1928-1929 sont assez semblables, même si le nombre de souscripteurs est fort différent ; en consultant le livre de comptes, l'explication semble tenir au nombre de parts versées par chacun d'eux. Enfin, la saison 1931-1932 montre un bénéfice presque divisé par deux alors que le nombre de souscripteurs a été pratiquement multiplié par deux. Probablement ont-ils été attirés par le montant d'une part qui est minoré de 40 %. Après la saison 1932-1933, les archives de la Schola fournissent de renseignements incomplets sur les saisons suivantes absentes des livres de comptes. Les sommes récoltées auprès des souscripteurs sont les suivantes :

Tableau des sommes versées par les souscripteurs entre 1934 et 1939

Saison	Sommes versées
1934-1935	11 625 F
1935-1936	4 500 F
1937-1938	9 125 F
1938-1939	10 125 F

Les revenus apportés à la Schola par les souscripteurs sont irréguliers, variant parfois du simple au double.

La crise économique en France fait suite à celle de 1929 aux États-Unis. En janvier 1931 le nombre des chômeurs atteint le chiffre de 350 000 en France. Ce chômage progresse rapidement : il touche 1,4 % de la population active en 1929, 3,2 % en 1932 malgré l'expulsion d'un million d'immigrés³²⁷. A Nantes, à la fin du mois de septembre 1931, on recense 119 chômeurs, 1 000 à 1 200 à la mi-octobre. Les ouvriers du port, ceux de la métallurgie et de la chaussure sont les plus touchés. Quelques solutions sont proposées par la municipalité. Une politique de grands travaux est

³²⁷ Voir Claude Kahn et Jean Landais, *Les années folles à Nantes, 1920-1930*, Nantes, Ouest Éditions et Université inter-âges de Nantes, 1995, p. 143-144.

envisagée : adductions d'eau, détournement de l'Erdre, fleuve qui, comme la Loire, traverse Nantes. Des initiatives privées voient le jour : des cours gratuits pour les jeunes ouvriers sans travail à l'école professionnelle Livet. En 1931, la mairie vote un fonds municipal d'aide aux chômeurs de 235 000 francs. Elle ajoute ensuite 223 000 francs et demande 850 000 francs pour 1932. En effet, le chômage ne cesse de croître : 2 573 personnes sont sans aucun emploi à Nantes en janvier 1932, 3 300 dans l'agglomération. Le 2 février 1932, 3 200 chômeurs sont secourus à Nantes, puis 3 567 début avril. Le chiffre atteint 6 258 pour le département. Les grèves sont rares, chacun craignant de perdre son travail. Une marche pacifique remarquablement organisée et se déroulant sans incident est organisée de Saint-Nazaire à Nantes en juin 1933. Les soupes populaires se multiplient. La baisse de la consommation, de la production s'accompagnent d'une chute des prix de plus de 23 % entre 1930 et 1932³²⁸. Les salaires chutent pendant cette période de 24 %. Deux dévaluations se succèdent de 1935 à 1938. Le franc perd 36 % de sa valeur. Le climat social se détériore. 1936 est marquée par la victoire du Front Populaire. Le gouvernement Blum doit faire face aux exigences des ouvriers, aux grèves. La loi sur les congés payés est promulguée les 11 et 12 juin 1936. Pourtant le climat social ne s'améliore pas. La confiance des entrepreneurs s'effondre. Les transferts de l'or à l'étranger, l'augmentation des prix marquent cette période. Le franc est dévalué de 25 %.

Nantes connaît les mêmes difficultés que le reste de la France. Le ralentissement de la vie économique est sensible dans tous les secteurs de l'économie. Le port, naguère si vivant, ralentit son activité. En 1933, le trafic portuaire est de 100 000 tonnes inférieur à celui de 1932. Les chantiers navals sont durement touchés, les effectifs étant réduits de moitié. Ils ne construisent plus de cargos. Le commerce, lui aussi, connaît une situation délicate : les magasins proposent des rabais de 75, voire 90 %. Les commerçants traditionnels s'opposent vivement aux « magasins à prix unique » qui s'implantent comme le Prisunic rue du Calvaire, faisant concurrence aux traditionnelles Galeries Lafayette. En politique, les élections législatives de mai 1932 montrent une forte poussée de la gauche : la droite et le centre gauche perdent 31 % des voix par rapport à 1928, les radicaux 25 %. Les socialistes gagnent 80 % des voix. De violentes

328 Voir plus loin l'évolution du prix des abonnements au théâtre Graslin.

manifestations opposent, à Nantes, gauche et droite. Le 19 mai 1935, Auguste Pageot, socialiste, devient maire de Nantes. Aux élections municipales la gauche obtient 20 sièges, la droite et les modérés, 16. Malgré tout, les grèves émaillent les années 1936 et 1937³²⁹. La Schola est touchée par ce climat troublé³³⁰.

Le renouvellement des souscripteurs est, en treize saisons, considérable. Pour la saison 1925-1926, il ne reste que 26 noms des 80 membres fondateurs. Trente noms nouveaux apparaissent. Certains ne cotisent pas régulièrement : c'est le cas de neuf d'entre eux pour une saison, un pour une autre saison. En examinant les treize saisons recensées sur les deux livres de comptes, seulement sept souscripteurs sont demeurés fidèles entre 1920 et 1933. Ce sont des membres du conseil d'administration et un critique musical, musicien et compositeur, Marcel Courtonne.

Il serait trop long de rechercher la situation sociale de chaque souscripteur. Contentons-nous d'examiner la première saison « officielle » de la Schola³³¹. Deux personnes seulement portent un nom à particule pour la saison 1920-1921 (il y en a onze de 1921 à 1933.) Sur les 68 noms relevés, il est possible de déterminer la profession de 57 d'entre eux sans titre nobiliaire³³². Le monde politique est peu présent : un consul (par ailleurs commerçant), et un seul député³³³. Le monde des affaires est largement représenté : armateurs, industriels, ingénieurs, commerçants, banquiers, assureurs. Leur aisance financière est précieuse pour la Schola. Cinq médecins de renom (ils possèdent une clinique) s'y ajoutent, un professeur de faculté, deux militaires, deux ecclésiastiques³³⁴. Les mêmes remarques pourraient s'appliquer aux saisons suivantes : la grande bourgeoisie nantaise est logiquement celle qui soutient la Schola³³⁵. La

329 Voir Claude Kahn et Jean Landais, *Les années folles à Nantes*, *op. cit.*, p. 144.

330 Marguerite Le Meignen écrit à Maurice de Groote, le 3 octobre 1934 : « Outre que nous avons, au départ, un très lourd déficit, la question des abonnements et recettes est des plus aléatoires... Beaucoup d'industriels ont fermé leurs portes, de nombreux magasins ont fait faillite... Il y a une angoisse générale qu'augmente encore le Congrès de Nantes, du plébiscite du 13 janvier et des élections municipales de l'année prochaine. » ASCN, dossier 1934.

331 Voir annexe n°13, liste des souscripteurs précisant leur lieu de naissance et leur profession.

332 Voir listes électorales, Annuaire général de la Loire Inférieure, listes de diverses sociétés déposées en préfecture, AD44 4 M 253-328.

333 Il s'agit respectivement de Carl Gutzeit, consul de Norvège, par ailleurs importateur de bois, et de René Delafoy, député de la Loire-Inférieure.

334 Il s'agit de l'abbé Courtonne, organiste, critique musical et compositeur et de l'abbé Portier, directeur de la maîtrise de la cathédrale.

335 La presse flatte le public fortuné assistant aux concerts de la Schola. Dans *L'Écho de la Loire*, le chroniqueur Guy R. à la « chronique mondaine » écrit : « A cette soirée le public élégant, et nous sommes heureux de l'avoir constaté, s'est surpassé. » Suivent les noms de nombre d'auditeurs et la

répartition des âges se fait ainsi :

Age des souscripteurs pour la saison 1920-1921

Moins de 30 ans	1
De 30 à 39 ans	10
De 40 à 49 ans	20
De 50 à 59 ans	15
De 60 à 69 ans	9

Les deux tranches intermédiaires sont les plus fournies ; les souscripteurs sont au sommet de leur activité. Seuls deux noms de femmes apparaissent. Parmi les souscripteurs, 33 sont nés à Nantes ou dans les communes adjacentes, 4 dans d'autres villes de Loire-Inférieure, 4 dans les départements limitrophes, seulement 3 à Paris et 1 à l'étranger, les autres se répartissant dans l'hexagone. Les souscripteurs font, pour certains, partie de plusieurs sociétés. Deux d'entre eux sont membres de la Société des fêtes de Nantes, un de la Société du travail réparateur, 32 de la Société des Beaux-Arts³³⁶. Jusqu'en janvier 1925, « syndicat de garantie » est le titre de ces listes, puis, à partir du 30 mars 1925, le terme de « membres souscripteurs » lui est subsisté. A partir du 26 novembre 1934 les documents de la Schola parlent de « sociétaires. » Ces sociétaires occupent les balcons du théâtre Graslin³³⁷.

Outre la liste des souscripteurs, la liste des abonnés figure souvent dans les programmes de la Schola. Il s'agit soit de flatter les détenteurs de places réservées soit d'inciter de nouveaux auditeurs à rejoindre leurs rangs. Environ un mois avant le début de la saison, la presse invite le futur public à s'abonner³³⁸. En examinant les treize

description des toilettes féminines. Est-ce pour que chacun puisse admirer la distinction des robes que les lumières restent allumées ? « Une excellente coutume consistait jadis à faire l'obscurité dans la salle pendant l'exécution des morceaux. Ne pourrait-on la remettre en vigueur ? L'attention s'en trouverait concentrée sur la musique, au lieu de se disperser parfois sur le scintillement du parquet ou des loges » écrit J.M., dans un commentaire de concert. Voir *Nantes-Mondain*, 12 mars 1921, p. 3.

336 Voir AD 44, 4 M 254-328.

337 Voir lettre de Marguerite Le Meignen au directeur du bureau de bienfaisance, 15 juillet 1931. ASCN dossier 1931.

338 Voir par exemple *L'Ouest-Éclair* qui, le 26 octobre 1922 annonce les programmes, les interprètes, les tarifs. Le premier concert est fixé au 28 novembre. Trois jours sont proposés pour s'inscrire en tant que souscripteur ou abonné aux concerts, de 10 h à midi 4, rue Désiré-Colombe (la salle de répétition de la Schola), un quatrième est ajouté le 4 novembre, « la part de souscripteur au syndicat de garantie

saisons présentes dans les livres de comptes, il apparaît que les revenus engendrés par les abonnements suivent l'évolution constatée pour le nombre de sociétaires. Les années trente marquent une chute des abonnements après un niveau record en 1928-1929, saison qui rapporte la somme de 17 610 francs. Un chiffre presque semblable avait été atteint lors de la saison 1922-1923, puis les profits avaient été moindres, passant de 17 000 francs à 13 000 francs environ. Après une chute brutale de 2 000 francs entre 1928-1929 et 1929-1930, les trois saisons 1929-1930, 1930-1931, 1931-1932, décroissent régulièrement : 15 844 francs, 13 753, puis 6 636 francs, laissant entrevoir un budget difficile à établir. L'augmentation du coût de la vie se répercute dans le prix des places. Cependant les places les moins chères subissent une élévation de tarif plus modérée que celle des meilleures places. Ces changements sont relevés par la presse à propos du prix des places de théâtre dont la nomenclature reflète, comme il est habituel dans les théâtres à l'italienne, les diverses catégories sociales³³⁹. Certains bordereaux du Bureau de bienfaisance établis pour calculer les « impôts sur les spectacles et les divertissements » indiquent la jauge du théâtre Graslin et le nombre de places de chaque catégorie.

Jauge du théâtre Graslin en 1929

Catégorie des places	Nombre de places
Premières loges de face et baignoires d'avant-scène	72
Balcons de première de face	64
Premières loges de côté	32
Balcons de première de côté, premier rang	28
Balcons de première de côté, deuxième et troisième rang	46
Fauteuils d'orchestre	86

donnant droit à une place numérotée pour chacun des concerts et à l'assistance aux répétitions publiques : 100 francs ; la carte de sociétaire donnant droit à l'abonné à l'assistance aux répétitions générales : 25 francs. Abonnements : 75, 60, 40, 30, 20, 10 francs, toutes taxes comprises. »

339 *L'Ouest-Éclair* rend compte du dernier conseil municipal : « Monsieur Pageot se plaint que l'augmentation du prix du parterre frappe les places populaires. Les ouvriers, et nous les en félicitons, entendent maintenant jouir des spectacles avec un minimum de confort que précisément l'on trouve à cette place. (Il en est même qui vont aux fauteuils. Pourquoi le trouverait-on mauvais si la tenue est décente ?) De son côté, monsieur Veil, en défendant le maintien du prix des places aux étages paradisiaques, défendait la classe des petits bourgeois car c'est elle qui peuple ces places bon marché . » *L'Ouest-Éclair*, 3 janvier 1921.

Baignoires	71
Parquets	87
Secondes galeries de face	60
Avant-scènes	10
Secondes loges de face	60
Parterres	206
Parterres strapontins	32
Secondes galeries de côté	72
Troisièmes de face	164
Avant-scènes	10
Troisièmes de côté	62
Quatrièmes	202
Contenance totale de la salle	1364

La politique tarifaire tient donc compte de la configuration du théâtre Graslin. Le prix des places est le même que l'on soit abonné ou que l'on achète une place à la porte.

Si le montant des abonnements passe de 75 francs à 90 francs entre les saisons 1925-1926 et 1926-1927, soit une augmentation de 20 %, celui du « paradis » augmente de 10 francs à 12 francs, soit 35 %. C'est aussi à partir de la saison 1926-1927 que sept prix différents remplacent les six prix précédents. Les abonnés les plus nombreux se répartissent alors dans des catégories intermédiaires. Les deux tableaux suivants indiquent la catégorie des places d'abonnement et leur prix, puis le nombre d'abonnements vendus selon les catégories.

Prix des abonnements de 1921-1922 à 1925-1926

Catégorie de place	Nom des catégories	Prix de l'abonnement
Catégorie n°1	Fauteuil, loge de balcon, orchestre	75 F
Catégorie n°2*	Parquet, baignoire	60 F
Catégorie n°3	Parterre, seconde de face	40 F
Catégorie n°4	Seconde de côté	30 F
Catégorie n°5	Troisième	15 F
Catégorie n°6	Quatrième	7,50 F

*En 1925-1926, les catégories 2 et 3 sont au même prix : 45 francs.

Nombre d'abonnements vendus de la saison 1921-1922 à la saison 1925-1926

	Catégorie 1	Catégorie 2	Catégorie 3	Catégorie 4	Catégorie 5	Catégorie 6
1921-1922	44	16	190	4	68	41
1922-1923	52	14	205	39	101	40
1923-1924	38	7	148	55	46	38
1924-1925	59	10	109	58	75	49
1925-1926	44	153	38	38	30	44

Ce tableau montre des chiffres assez stables pendant les cinq saisons examinées sauf pour 1925-1926 où les places de seconde catégorie sont très demandées. Les abonnés assurent environ un tiers de remplissage du théâtre Graslin. Aux saisons suivantes, sept prix différents sont proposés.

Catégories et prix des abonnements saisons 1926-1927 et 1927-1928

Catégorie de place	Nom des catégories	Prix de l'abonnement
Catégorie n°1	Fauteuil, loge de balcon	75 F
Catégorie n°2	orchestre	75 F
Catégorie n°3	Parquet, baignoire	60 F
Catégorie n°4	Parterre, seconde de face	50 F
Catégorie n°5	Seconde de côté	40 F
Catégorie n°6	Troisième	25 F
Catégorie n°7	Quatrième	12 F

Les cinq saisons suivantes conservent sept catégories d'abonnements. Leurs prix varient, s'échelonnant de 90 à 12 francs pour les saisons 1928-1929 et 1929-1930, augmentant encore pour 1930-1931 : les coûts des abonnements sont alors de 12 à 100 francs. Les prix chutent pour 1931-1932 (10 à 60 francs) avant de remonter la saison suivante : 10 à 150 francs. La Schola, en ajustant ses tarifs, espérait sans doute conquérir de nouveaux

abonnés. C'est le cas pendant les trois saisons suivant celle 1925-1926 mais l'embellie ne se poursuit pas après 1930 à cause de la crise ; une chute brutale est visible à cette date dans les quatre dernières catégories.

Nombre d'abonnements vendus de la saison 1926-1927 à la saison 1932-1933

	Catégorie 1	Catégorie 2	Catégorie 3	Catégorie 4	Catégorie 5	Catégorie 6	Catégorie 7
1926-1927	18	30	9	156	41	86	55
1927-1928	23	24	9	125	42	104	59
1928-1929	25	31	17	141	52	87	65
1929-1930	15	27	9	126	38	85	101
1930-1931	23	21	11	110	67	52	44
1931-1932	14	15	15	74	24	36	31
1932-1933	12	7	10	72	25	54	31

Le plus grand nombre d'abonnés se concentre aux prix de places intermédiaires. Lorsqu'un abonné, à la suite d'un deuil, ne peut plus assister aux concerts, une partie de son abonnement lui est restituée comme en témoigne le premier livre de comptes. L'examen de trois saisons permet de constater la baisse des sommes versées par les abonnés et, pour deux des trois saisons, par les souscripteurs.

Sommes fournies par les souscripteurs et par les abonnés

saisons 1928-1929, 1933-1934, 1935-1936

	1928-1929	1933-1934	1935-1936
Souscripteurs	3 328 F	1 215 F	5 040 F
Abonnés	17 872 F	11 307 F	3 272 F

La province pratique des coûts nettement inférieurs à ceux de la capitale. Un programme des concerts Padeloup, au théâtre des Champs-Élysées est conservé dans les archives de la Schola³⁴⁰. Il permet de comparer les prix pour un concert par

340 ASCN, dossier 1922.

abonnement lors de la saison 1921-1922.

Prix pour un concert par abonnement, saison 1921-1922

Paris, concerts Padeloup	4,5 F à 13,5 F
Nantes	0,3 F à 3 F

Pendant la Seconde Guerre mondiale, les places de souscripteurs et d'abonnés disparaissent : l'argent manque³⁴¹. C'est là une grande perte pour la Schola.

Les recettes, outre les parts des sociétaires et abonnés, sont constituées également par la vente des places à la porte. La presse annonce le début de la location environ une semaine avant le concert, soit au théâtre, soit au Discobole, disquaire pour lequel travaille Marguerite Le Meignen, soit à la salle de répétition de la Schola³⁴². Les bordereaux du Bureau de bienfaisance pour l'établissement du droit des pauvres permettent de connaître le montant de ces places et la répartition du public dans le théâtre Graslin. En outre, les archives de la Schola contiennent plusieurs feuillets de l'écriture de Marguerite Le Meignen complétant ces données lorsque les bordereaux précités sont absents. Le prix des places au détail augmente régulièrement.

Prix des places à la porte entre les saisons 1919-1920 et 1932-1933

Saison	Places les moins chères	Places les plus chères
1920-1921	1 F	10F ou 18 F selon le concert
1921-1922	2 F	18,90 F
1925-1926	3 F	19,90 F
1926-1927	4 F	25 F
1930-1931	4 F	25 F ou 30 F selon le concert
1931-1932	5 F	30 F
1932-1933	4 F, 5 F, 6 F selon le concert	25 F ou 30 F selon le concert
1933-1934	4 F, 5 F selon le concert	25 F ou 30 F selon le concert
1934-1935	5 F	25 F

341 Voir cahier des délibérations de la Schola, 7 novembre 1941, 16 novembre 1942.

342 Le livre de comptes n°1 détaille, pour la saison 1924-1925, le nombre de places vendues à la salle de répétition, au théâtre, le jour du concert ou le soir du concert.

A partir de la saison 1934-1935, le coût des places les plus chères diminue de 50 % .
 Entre les saisons 1934-1935 et 1938-1939, les prix ne changent pas. Par ailleurs, le tableau précédent montre que le prix des places est variable selon les concerts, dès les débuts de la Schola, ce qui a une influence sur la fréquentation.

Prix des places à la porte et nombre de places vendues
 lors de quatre concerts en 1932 et 1933

	1932 5 -XII		1933 20- I		1933 24- II		1933 3- IV	
	nombre	prix	nombre	prix	nombre	prix	nombre	prix
Loge de balcon	13	30	11	25	19	25	32	30
Balcon de face	28	30	29	25	17	25	2	30
Balcon de côté	48	30	6	25	7	25	26	30
Orchestre	41	25	14	20	20	20	58	25
Baignoire	28	16	13	16	16	16	44	18
Parquet	25	16	12	16	2	16	50	20
Parterre	164	15	123	14	104	14	183	16
Seconde de face	46	15	29	14	24	14	30	16
Loge de seconde de face	15	15	0		4	14	59	16
Seconde de côté	24	13	25	12	16	12	24	14
Loge de seconde de côté	3	13	0		4	12	20	14
Troisième	96	8	57	7	17	7	168	10
Quatrième	145	5	101	4	83	4	135	6
Taxés	65	8	46	8	62	8	55	8
Total des places vendues	741		466		395		886	

Lorsque le prix des places est le plus élevé, le nombre d'auditeurs est plus important. Sans doute l'organisatrice des concerts avait-elle prévu cette affluence, ce qui l'aurait poussée à demander un tarif supérieur. Le renom du chef ou le contenu du programme pouvait laisser prévoir une grande foule : Franz von Hoesslin dirige le *Requiem* de Verdi

le 5 décembre 1932 et Gabriel Pierné *saint François d'Assise* le 3 avril 1933. Quoique confiée à la baguette d'Albert Wolff, la soirée du 20 janvier 1933 semble moins prisée, peut-être à cause de l'absence de solistes ou d'un programme hétéroclite³⁴³. Si le concert du 24 février 1933 fait appel à deux pianistes, ce ne sont « que » des Nantais, Gontran Arcouët, au talent pourtant reconnu internationalement, et Jean Marx, excellent amateur nantais, membre de La Boîte à Musique. Le chef d'orchestre Dimitri Mitropoulos est probablement inconnu de bien des auditeurs. Un autre élément a peut-être conduit à relever le prix des places, celui du coût des cachets des chefs d'orchestre et des solistes.

Trois concerts de 1932 et 1933

Date, nom des interprètes et montant de leur cachet

Date du concert	Interprètes	Montant du cachet
1932, 5 décembre	Franz von Hoesslin, chef d'orchestre	5 000 F
	Mia Neusitzer-Thoenissen, soprano	1 500 F
	Erna von Hoesslin, contralto	1 500 F
	Henk Noort, ténor	1 500 F
	Johannes Willy, basse	1 500 F
1933, 20 janvier	Albert Wolff, chef d'orchestre	3 000 F
1933, 24 février	Dimitri Mitropoulos, chef d'orchestre	3 000 F
	Gontran Arcouët, pianiste	1 500 F
	Jean Marx, pianiste	A demandé à jouer bénévolement
1933, 3 avril	Gabriel Pierné, chef d'orchestre	3 000 F
	Lucienne Trajin, soprano	1 500 F
	Antoinette Bodin, contralto (scholiste)	bénévole
	Maurice Weynandt, ténor	1 800 F
	Maurice de Groote, baryton	1 500 F
	Pierre Benoist, basse	1 500 F

Par comparaison, le montant des places parisiennes est connu par l'affiche-programme du festival Roussel donné à Paris en avril 1929³⁴⁴. A la salle Gaveau, les prix

343 Voir les programmes en annexe n°38.

344 Voir ASCN, dossier 1929.

s'échelonnent entre 5 francs et 40 francs, assez proches de ceux du théâtre Graslin. A l'Opéra il faut compter 1 000 francs pour une loge, 10 francs pour les places les plus modestes.

Au cours des différentes saisons, la répartition du public dans le théâtre se modifie. Le parterre a les faveurs du public. Le nombre de places occupé à cette catégorie varie considérablement, de 1920 à 1938 entre 24 et 501 ! L'examen du taux d'occupation des places « paradisiaques », permet de constater aussi des variations notables selon les concerts : de 48 à 294. Le taux d'occupation change assez notablement selon les programmes et les chefs qui les dirigent. Quelques plans de location sont conservés dans archives de la Schola. Sur celui du 29 novembre 1926, entièrement consacré au *Parsifal* de Wagner que dirige Francisco de Lacerda, Marguerite Le Meignen a noté au crayon bleu « archi comble. » Lorsque les réservations sont complètes, le théâtre propose des « places de circulation », c'est à dire des places debout payantes³⁴⁵.

Certains concerts sont précédés d'une répétition publique payante. Un tarif spécial est consenti aux enfants lorsque le concert utilise la chorale enfantine formée par Marguerite Le Meignen. Organisées à partir de la saison 1923-1924, les répétitions publiques procurent un bénéfice non négligeable, entre 14,84 % et 31,83 % des recettes des ventes au détail entre 1923 et 1933. Les chiffres concernant dix saisons sont enregistrés dans les livres de comptes :

Recettes des répétitions publiques et des concerts
saisons 1923-1924, à 1932-1933

Saison	Recettes répétitions	Recettes concerts
1923-1924	4 299 F	28 976, 05 F
1924-1925	2 226 F	6 992, 90 F
1925-1926	4 979, 75 F	32 958, 45 F
1926-1927	4 780 F	27 285, 25 F

³⁴⁵ Lors du concert du 19 mai 1938, ces places de circulation coûtent 5,90 francs, plus onéreuses que les places de troisième à 4 francs, moins chères que celles d'avant-scène à 7 francs. Voir ASCN, dossier 1938.

1927-1928	3 296 F	19 153, 40 F
1928-1929	8 027 F	25 971, 45 F
1929-1930	6 812 F	25 721 F
1930-1931	4 940 F	25 161 F
1931-1922	3 290 F	12 830 F
1932-1933	9 089 F	30 810 F

De 1933 à 1939, seules des données partielles sont disponibles :

Recettes de quelques répétitions publiques et concerts
entre 1933 et 1939

Date	Recettes répétitions	Recettes concerts
1933, 24 novembre	1 670 F	7 185 F
1934, 26 novembre	2 580 F	8 195 F
1935, 20 janvier	1 962 F	4 199 F
1935, 1 ^{er} mars	930 F	3 158 F
1938, 12 décembre	1 285 F	5 680 F
1939, 1 ^{er} février	850 F	8 106 F
1939, 20 mars	1 335 F	6 284 F

Les répétitions publiques assurent alors entre 10,49 % et 46,72 % des recettes de la Schola. Leur soutien financier se montre donc de plus en plus important. Pour les répétitions générales ou pour les concerts, un certain nombre d'invitations sont distribuées. Elles ne sont pas toutes gratuites. Les spectateurs qui en bénéficient doivent présenter des cartes soigneusement contrôlées³⁴⁶.

Des programmes sont vendus lors des répétitions générales et des concerts. Ils

346 Le Dr. H.D., critique musical, signale dans son compte rendu qu'à trois concerts il a eu du mal à entrer dans la salle, n'ayant pas reçu d'invitation pour le second d'entre eux et ne pouvant présenter, aux premier et troisième concert, une carte où la mention « presse » devait être portée. Par principe, il refuse de payer la taxe municipale. Voir *L'Écho de la Loire*, 3 avril 1935. Paul Ladmirault se plaint aussi d'un sévère contrôle des entrées de la presse : « Ah ! Diable, il n'est pas toujours commode d'entrer aux auditions de la Schola. On pénétrerait plus facilement à la conférence de Stresa [...] On peut s'étonner d'un service d'ordre aussi tracassier, digne d'un camp de concentration. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 4 avril 1935.

assurent environ 10 % des recettes, cette proportion variant de 9,59 % à 23,71 %³⁴⁷. Les programmes sont riches en publicités. Divers annonceurs dotent généreusement la Schola. Le plus important et le plus fidèle est l'agence Havas qui verse entre trois mille et huit mille francs par saison, ces sommes variant assez considérablement sans qu'il soit possible d'en déterminer la cause, excepté pour les années 1930-1933, crise économique oblige. Ponctuellement, des commerçants accordent quelques centaines de francs, comme le fourreur Charles qui offre environ huit cent francs pendant trois ans en échange d'un encart publicitaire. Pour les concerts d'été, le magasin de confection *La Châtelaine* donne cinquante francs pour voir son nom inscrit à toutes les pages du modeste programme imprimé. Il n'a pas été possible de trouver combien versaient les très nombreux commerces dont les publicités sont présentes sur les programmes de salle. Avec la Seconde Guerre mondiale, ces annonceurs disparaissent. Ils sont à nouveau présents à partir de 1945. Aucun document ne signale à combien s'élevaient les montants versés. L'impression des programmes est coûteuse et les annonceurs sont les bienvenus. Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, chacun programme de salle est orné d'une représentation de tableau en première page, des photos des artistes, à l'intérieur. La reproduction des clichés confiée à un graveur, le plus souvent la maison Boite, est onéreuse. Elle s'établit comme suit :

347 Voir annexe n°14, « recettes procurées par la vente des programmes de salle. »

Coût du travail du graveur pour les programmes des concerts d'hiver de 1920 à 1933

Livres de comptes n°1 et n°2

Saison	Frais de gravure
1920-1921	430,25 F
1921-1922	675,20 F
1922-1923	765,10 F
1923-1924	653,80 F
1924-1925	695,65 F
1925-1926	550,15 F
1926-1927	256,95 F
1927-1928	666,20 F
1928-1929	392,10 F
1929-1930	1 079,15 F
1930-1931	1 188, 95 F
1931-1932	329, 65 F
1932-1933	510,80 F

Tous les chiffres précédemment examinés concernent les concerts d'hiver. Les concerts d'été sont instaurés à partir de 1934³⁴⁸. Donnés cours de la République, au Parc de Procé, au Château des ducs de Bretagne, ils s'adressent à un public populaire. Leur prix est donc très accessible, de un à trois francs, selon que l'on est debout ou que l'on occupe un banc ou une chaise. Les déficits de la Schola se creusant de plus en plus, Marguerite Le Meignen compte sur ces concerts pour augmenter ses bénéfices. Les documents conservés dans les archives fournissent quelques chiffres pour les recettes à la place dans la saison d'été. Le prix des places étant très bas, le bénéfice est moins élevé mais la directrice de la Schola ne le néglige pas.

348 Nous examinerons en détail le contenu de ces manifestations dans la quatrième partie de notre travail.

Recettes à la place lors des concerts d'été et lors des concerts d'hiver
saisons 1934-1935 à 1938-1939

	Recettes d'été	Recettes d'hiver
1934-1935	5 379 F	27 937 F
1935-1936	4 349 F	20 808 F
1937-1938	32 962 F	34 168 F
1938-1939	16 559 F	23 540 F

La part des recettes d'été par rapport à celle des recettes d'hiver se situe entre 19,25 % et 94,47 %. Les deux dernières saisons d'été sont particulièrement fructueuses. Marguerite Le Meignen a compris qu'un spectacle constitué non plus de courtes pièces ou de chansons populaires harmonisées, comme elle l'avait proposé lors des premières prestations, mais d'opéras comme *Orphée et Eurydice* de Gluck ou *Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns donnés intégralement lors des deux dernières saisons dans la cour du château, est un sûr moyen d'attirer la foule.

La Schola souhaite pratiquer une politique éducative auprès des scolaires³⁴⁹. Le directeur du théâtre, lui-même est favorable à ce genre d'initiatives³⁵⁰. Marguerite Le Meignen propose à Corentin Bourvéau, inspecteur des écoles primaires supérieures et

349 Cet exemple de politique éducative n'est pas le seul à Nantes. Organisés par Corentin Bourvéau et Marcel Guilhard, les concerts éducatifs en direction des écoles sont loués par une partie de la presse nantaise. Le 6 décembre 1932, *Le Populaire* rend compte de deux séances, salle Colbert, la première réunissant 1 200 garçons puis, le lendemain, 1 200 filles venus écouter un programme exécuté par quelques artistes lyriques de Graslin accompagnés par un orchestre réduit. Reynaldo Hahn, dont plusieurs œuvres figurent au programme, exécute lui-même une de ses mélodies, *Chanson du pauvre laboureur*, en s'accompagnant au piano, avant de monter au pupitre. Le chroniqueur met en valeur l'initiative : « On sait que la musique mécanique pervertit le goût pour la "musique vivante." C'est pourquoi messieurs Bourvéau et Guilhard ont pris l'initiative de réunir périodiquement les meilleurs artistes pour exécuter les plus beaux chefs d'œuvre de nos grands musiciens devant les enfants de la ville de Nantes. » Yannick Simon signale des expériences de ce type menées vers 1930. « Ces séances [...] avaient pour ambition d'apporter une réponse à la désaffection des salles de concert, aux craintes suscitées par le développement de la radiodiffusion et de l'enregistrement mécanique, et aux faiblesses de l'éducation musicale dans l'enseignement général. » Voir *La Vie musicale sous Vichy*, op. cit., p. 205.

350 Toutefois, il faut tenir compte des disponibilités des chefs d'orchestre. Lors de la préparation du concert du 24 novembre 1933, Marguerite Le Meignen écrit à Albert Wolff (la date a été tronquée) que Simon Borelli, directeur de Graslin, a institué des « matinées enfantines le jeudi. » Borelli souhaiterait que Wolff dirige une répétition publique pour les scolaires. Marguerite Le Meignen lui répond qu'il est difficile de demander cela au chef d'orchestre et, en transmettant ce vœu à Wolff, écrit : « Je pense que c'est votre avis ? » ASCN, dossier 1933.

créateur des concerts éducatifs, de réserver toutes les places de quatrièmes, pour « les élèves les plus qualifiés et les plus accessibles à la musique » lors de la répétition générale du 1^{er} avril 1935³⁵¹. Le 29 février 1942, la directrice de la Schola écrit à la directrice du lycée Guist'hau pour proposer des places à prix réduit destinées à ses élèves. Le parterre est offert au prix des quatrièmes, soit dix francs. La gratuité est consentie aux surveillants³⁵². Les chiffres de fréquentation des scolaires à la suite de ces diverses propositions sont inconnus.

La Schola ne saurait vivre sans subventions. Les programmes de salle les mentionnent. Celui du 14 janvier 1921 précise que la Schola Cantorum de Nantes est une « société de concerts subventionnée par M. le ministre des Beaux-Arts, la ville de Nantes et les Amis de la musique nantais ». A cette liste s'ajoute, dans le programme du 29 novembre 1921, le département. Marguerite Le Meignen sollicite régulièrement, et parfois avec insistance, les bailleurs de fonds pour que ces subventions soient maintenues et si possible augmentées. Les livres de comptes de 1920 à 1933 livrent les chiffres des trois organismes participant au soutien de la Schola : l'État, la Ville, le conseil général de Loire-Inférieure³⁵³. Les diverses subventions représentent entre 15,02 % et 35,98 % des recettes annuelles de la société³⁵⁴. La participation de l'État est signalée sur les programmes jusqu'en 1939. Elle est à nouveau effective à partir de 1945. Mais les livres de comptes de 1920 à 1933 ne révèlent aucune trace de ces versements sauf pour les trois premières saisons³⁵⁵. Effectivement, Marguerite Le Meignen dans « La musique à Nantes », texte qu'elle a écrit sans doute après la déclaration de guerre ou en 1940, se plaint amèrement que la subvention de l'État ne fut

351 « Pour entrer complètement dans vos vues éducatives qui donnent un si remarquable résultat, je serais très heureuse si vous acceptiez de faire prendre part à la répétition générale les élèves de vos écoles [...] Je pourrais alors mettre à votre disposition, pour vos élèves, la totalité des quatrièmes au théâtre, soit environ 220 places. Il n'y aurait aucun autre public d'amis à ces places qui vous seraient entièrement réservées et qui sont excellentes comme acoustique... Nous pourrions réserver une entrée spéciale et bien entendu les élèves seraient accompagnés de leurs maîtres. » Marguerite Le Meignen demanderait au directeur de la SACEM de ne pas taxer ces places et Corentin Bourvéau aurait deux places réservées au balcon. ASCN, dossier 1935.

352 « Si vous désirez, et pour répondre au vœu du Comité national de propagande des J.M.F., et pour que vos élèves puissent assister au concert du 7 décembre, je serais très heureuse de leur consentir une réduction du prix des places. » Voir ASCN, dossier 1942.

353 Voir annexe n°15, « subventions versées à la Schola entre 1920 et 1933. »

354 Voir annexe n°16, « pourcentage des subventions par rapport aux recettes, de la saison 1920-1921 à la saison 1932-1933. »

355 « Qui se soucie de nous aux Beaux-Arts alors que nous ne sommes même pas subventionnés ? » écrit Marguerite Le Meignen à Inghelbrecht le 4 octobre 1931. ASCN, dossier 1931.

jamais versée³⁵⁶.

La Ville est intéressée au premier chef³⁵⁷. Elle est la première à subventionner la Schola en versant six mille francs pour la saison 1919-1920, continuant la tradition de soutenir les associations symphoniques comme elle l'avait fait pour *Les Concerts Historiques* de Lacerda ou l'ANGC. La subvention municipale n'est pas automatique. Il faut refaire la demande chaque année. Les courriers échangés entre Marguerite le Meignen et la mairie fournissent des indications sur l'attribution des sommes³⁵⁸. Les « Subventions reçues par la Schola de la Ville de Nantes » de la saison 1920-1921 à 1932-1933 inscrites dans les deux livres de comptes, sont versées soit en une seule fois, soit en deux ou trois, voire quatre. Certaines sommes s'ajoutent exceptionnellement pour financer un concert à Paris ou la participation à une soirée en l'honneur du président de la République. Les dernières saisons, jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, sont plus difficiles à cerner puisque les livres de comptes n'existent pas. Il est possible de glaner quelques indications dans les dossiers d'archives entre 1933 et 1939. Marguerite Le Meignen continue à solliciter la mairie pour obtenir des suppléments³⁵⁹.

Quelques subventions versées entre 1933 et 1939

Saison	Subventions municipales	Syndicat d'initiative de Nantes
1933-1934	20 000 francs	2 500 francs
1935-1936	9 000 francs	0
1938-1939	11 250 francs	0

356 Voir ASCN dossier 1939.

357 La demande de subvention municipale doit reposer sur la communication des comptes de la Schola, du moins à partir de 1934 comme en témoigne la lettre du maire du 5 octobre 1934 : « La demande que vous m'avez adressée ainsi que la préparation actuellement en cours du budget primitif de 1935 me conduisent à vous prier de bien vouloir me communiquer, comme le font chaque année les sociétés subventionnées par la Ville, les comptes de votre groupement pour l'exercice écoulé. » ASCN, dossier 1935.

358 « L'administration municipale a examiné les projets que vous lui avez soumis en vue d'une participation financière de la Ville au projet que vous vous êtes tracé pour la saison prochaine [...] Elle a décidé de demander au conseil municipal lors du vote primitif de la Ville pour 1939 l'inscription d'une subvention de quinze mille francs affectés à l'exécution de quatre concerts d'hiver au théâtre Graslin. En ce qui concerne les deux représentations que vous envisagez de donner au théâtre pendant la saison d'été, la Ville vous accorde sa garantie financière en cas de déficit à concurrence d'un maximum de cinq mille francs par représentation. » Voir la lettre à Marguerite Le Meignen, 27 octobre 1938, ASCN dossier 1938.

359 Voir lettres à Raoul Chevillard 11 novembre et 2 décembre 1936, ASCN, carton « *Christophe Colomb*. »

La part de la municipalité fluctue selon les demandes pressantes de Marguerite Le Meignen³⁶⁰. Dès la troisième saison de la Schola, la subvention municipale croît. Marguerite Le Meignen ne manque jamais de solliciter la mairie afin d'augmenter son allocation annuelle. Lorsque cela ne suffit pas, elle s'adresse au ministère de l'Éducation nationale, à Paris afin qu'il fasse pression sur la Municipalité³⁶¹. Pourtant, les difficultés économiques vont affecter gravement les recettes de la Schola. En 1936, la maire fait savoir à Marguerite Le Meignen que la Ville doit restreindre ses dépenses. La subvention de la Schola pour 1936 se monte à 10 000 francs avec « réduction de 10 % conformément aux décrets-lois³⁶². » Conscient des difficultés budgétaires de la Schola, le maire informe sa directrice que des acomptes pourront être mis à sa disposition « à sa demande, dès que le vote du budget sera intervenu. » Une autre source d'ennuis apparaît en 1928-1929 : la date de versement des subventions a été modifiée. Alors que la subvention municipale était versée en fin de saison, à partir de la saison 1928-1929, les sommes ne sont octroyées qu'à l'issue de chaque concert. Marguerite Le Meignen se plaint de ne pouvoir payer les différents frais et établir le budget de la saison à venir. Avec l'avènement du Front Populaire, la municipalité, à partir de 1936, décide de ne plus subventionner que deux concerts³⁶³.

360 De 1920 à 1935, les élus municipaux, quelle que soit leur couleur politique, ont presque toujours soutenu la Schola, que ce soit Paul Bellamy, maire de 1910 à 1928, avocat appartenant au parti républicain socialiste, Gaston Veil, homme de presse, pendant un an, en 1928, Adolphe Moitié, négociant, maire sans étiquette de 1928 à 1929, Léopold Cassegrain, industriel, parti radical, de 1929 à 1935. En 1935 puis en 1940, deux maires SFIO se succèdent. Sous l'Occupation Gaétan Rondeau, avocat, divers droite, est à la mairie de 1941 à 1942. Il laisse la place, de 1942 à 1944, à Henri Orrion, droguiste, violoniste amateur, élu sans étiquette. Avec Clovis Constant, employé des PTT, le parti SFIO revient au pouvoir entre 1944 et 1945. Un professeur d'histoire, Jean Philippot membre du Front National, proche des communistes, gère la ville de 1945 à 1947.

361 Divers courriers permettent de connaître les démarches entreprises par Marguerite Le Meignen, comme celui du maire de Nantes rédigé le 15 juin 1929 : « Suite à la démarche faite par M. le Sous-Secrétaire d'État aux Beaux-Arts près de la Municipalité pour lui demander d'augmenter votre subvention, j'ai avisé M. le Ministre que l'Assemblée Communale avait déjà décidé de porter de 15 à 20 000 francs son allocation annuelle. » ASCN, dossier 1929. Le 15 avril 1931, Marguerite Le Meignen écrit au maire « Au début de la saison 1928-1929, la Schola avait obtenu de monsieur Veil [adjoind aux Beaux-Arts à la mairie de Nantes] un relèvement de subvention de 3 000 francs, ce qui portait le total à 15 000 francs, puis, après le concert donné à l'Opéra, la nouvelle Municipalité vota une autre augmentation de 5 000 francs (mai 1929) ce qui donnait alors un total de 20 000 francs, et voulut bien faire porter cette augmentation sur l'exercice 1928-1929. »

362 Lettre du 4 février 1936. ASCN, dossier 1935, chemise « mairie. »

363 « L'Administration qui désire, dans la limite de ses moyens, reconnaître l'œuvre de la Schola, se propose de demander au Conseil Municipal de subventionner désormais annuellement deux concerts de votre Société et d'inscrire, dans ce but, au budget, à partir de 1936, une subvention de 10 000 francs payable par moitié, lors de l'exécution de chaque concert. » ASCN, dossier 1936, chemise « mairie. » Marguerite Le Meignen répond en annonçant qu'elle programmera trois concerts, espérant ainsi, sans

La Ville n'est pas la seule à subventionner la Schola. Le conseil général complète les subsides alloués à la société. Curieusement entre le 12 décembre 1927 et le 14 mars 1932, le conseil général n'apparaît plus sur les programmes. Pourtant les sommes qu'il verse à la Schola sont bien notifiées sur les livres de comptes. De la saison 1921-1922 à celle 1928-1929, le chiffre reste immuable : 2 500 francs. La saison 1921-1922 bénéficie d'une augmentation de 1 000 francs pour permettre le voyage à Paris. A partir de 1929-1930, la subvention s'accroît malgré les difficultés économiques de cette période. Les contacts personnels de Marguerite Le Meignen avec le président du conseil général permettent cette largesse. Comme il n'existe pas de livres de comptes après juillet 1933, il faut alors se référer à la presse ou aux comptes rendus des conseils régionaux pour connaître le montant des subventions. Le 30 novembre 1936, *L'Ouest-Éclair* écrit à la rubrique « au conseil général », que « la subvention de la Schola ne sera pas diminuée », restant à 4 250 francs³⁶⁴. La même somme est mentionnée le 23 octobre 1937³⁶⁵. Pendant l'Occupation, l'État accorde deux versements totalisant 25 000 francs au titre de l'année 1942. A l'occasion des représentations de *Snegourotchka*, la Schola reçoit 25 000 francs de l'État. Le syndicat patronal ajoute un don de vingt-mille francs. Lorsque la Schola entreprend de donner des concerts populaires, l'été, le syndicat d'initiative de Nantes est sollicité³⁶⁶. Il verse quatre mille francs à partir de la saison 1929-1930 jusqu'à celle de 1932-1933. En 1934, 2 500 francs sont alloués « sans engagement pour les années suivantes³⁶⁷. »

Avec la Seconde Guerre mondiale, presque toutes ces allocations disparaissent. Pourtant, le cahier des délibérations de la Schola mentionne 30 000 francs alloués par la Ville pour trois représentations d'*Orphée* de Gluck pendant l'été 1941, puis 15 000 francs pour deux soirées consacrées à *L'Enfance du Christ* de Berlioz en février 1942. Sous le régime de Vichy, la Schola perçoit des subsides de l'État. Le chef d'orchestre Joseph Szyfer venu à Nantes, enthousiasmé par la Schola, obtient que le ministère des Beaux-Arts octroie 20 000 francs en décembre 1942. Ces sommes seront bien nécessaires puisqu'il n'y a pas de souscripteurs envisagés pour la saison 1942-1943.

doute, obtenir quelques subsides supplémentaires.

364 *L'Ouest-Éclair*, 20 novembre 1936.

365 Voir *L'Ouest-Éclair*, « au conseil général : les subventions », 23 octobre 1937.

366 Voir annexe n°15, « subventions. »

367 Voir ASCN, dossier 1933-1934.

L'exercice 1944-1945 fait apparaître le versement d'une subvention de l'État : 25 000 francs pour le deuxième semestre 1943 versés en février 1944 et 50 000 francs à la fin du même mois. A la fin de la guerre, en 1945, le directeur du théâtre Graslin s'engage à réaliser le programme de décentralisation artistique du ministère de l'Éducation nationale qui met comme condition à la reconnaissance de Nantes comme centre artistique régional la reprise de deux œuvres lyriques. Marguerite Le Meignen s'empare aussitôt du projet en produisant *Snegourotchka* en 1945 et 1946, puis *Carmen* en 1946. La Ville promet de prendre en charge un éventuel déficit à hauteur de trois-cent mille francs maximum³⁶⁸. Les élus socialistes crient au scandale, ces sommes devant être, à leurs yeux, supportées par les contribuables. Mais M. Kirn, adjoint au maire, précise que ces représentations ont reçu la pleine approbation du ministère de l'Éducation nationale, ces deux opéras entrant dans le programme de décentralisation artistique. L'État accorde une fabuleuse subvention de trois millions³⁶⁹. Les déficits de *Carmen*, s'élevant à 612 639 francs, seront prélevés sur la subvention ministérielle.

La dernière source de revenus est celle générée par la radiodiffusion de certains concerts, tant l'hiver que l'été, après 1933. Pendant une année, en 1934, la directrice de la Schola est nommée directrice des programmes de la radio du poste Rennes-Bretagne, ce qui lui facilite l'accès au studio d'enregistrement³⁷⁰. Marguerite Le Meignen demande avec insistance ces diffusions. Les réponses ne sont pas toujours satisfaisantes, la radio expliquant qu'elle ne peut, en fonction de ses diverses obligations, promettre qu'une plage horaire sera réservée à la Schola. La presse précise si le concert annoncé est radiodiffusé ou non. Elle semble encourager les auditeurs à venir au théâtre Graslin. L'admirault participant à un débat sur les radio-concerts, transmet une amusante lettre d'un auditeur qui fustige les paresseux préférant rester devant leur poste au lieu de fréquenter la salle de concerts³⁷¹. Les subsides versés par la radio, relevés dans les

368 Voir le compte rendu du conseil municipal du 29 mars 1946 ; AMN 4 BA 75.

369 « La subvention de trois millions nous a été versée il y a quelques jours par l'État pour l'année 1946. » Conseil municipal, séance du 29 mars 1946. AMN 4 BA75. Kirn confirme le soutien du ministère à la suite des entretiens avec Jaujard, directeur des Arts et Lettres et Mademoiselle Laurent, sous-directrice des spectacles. Le conseil municipal rappelle que « la création à Nantes de *Snegourotchka* n'a été possible que grâce à l'appui financier du ministère de l'Éducation nationale qui avait accordé à la Schola Cantorum une subvention de 1 200 000 francs. »

370 Nous étudierons ce point dans le chapitre consacré à la radio.

371 Dans un article sous-titré « A propos des radio-concerts », L'admirault cite « un fougueux correspondant » qui trouve toutes sortes de bonnes raisons pour écouter un concert dans son lit : « Finie la lutte avec les boutons de manchette et les cols empesés [...] Vous économiserez le prix de

archives de la Schola, sont les suivants, sans qu'il soit assuré de leur exactitude : les comptes après 1933 ne sont pas rigoureux et plusieurs pièces comptables manquent.

Recettes réalisées par les diffusions à la radio des concerts de la Schola

Saison	Recettes
1934-1935	8 000 francs
1935-1936	3 500 francs
1936-1937	17 000 francs
1937-1938	16 500 francs
1938-1939	7 000 francs

A tous les revenus déjà évoqués, il faut ajouter divers avantages en nature comme le remboursement des frais de chauffage, d'éclairage ou le transport des matériels, chaises, pupitres, instruments. Ils ne sont pas automatiquement accordés à la Schola et les dossiers de la société conservent un grand nombre de lettres sollicitant la mairie pour l'obtention de la gratuité³⁷². La salle de répétition de la Schola est prêtée par la municipalité³⁷³. Marguerite Le Meignen doit cependant assumer certains frais liés à l'utilisation de cette salle comme l'assurance, la gratification versée au concierge, le balayage. Les principales recettes qui permettent à la Schola de vivre, sont réunies dans le tableau suivant :

Pourcentages de diverses recettes par rapport au chiffre total des recettes mentionnées

votre place, celui de votre tendre épouse, celui de votre jeune fille qui aimerait bien pourtant arborer sa belle robe rose, et celui de votre grand benêt de fils à qui vous aviez pourtant promis de faire rétrécir votre vieux smoking. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 30 mars 1936.

372 Par exemple, le 10 mars 1935 Marguerite Le Meignen remercie le maire qui l'a informée que le coût des frais occasionnés par le transport des instruments continuerait à être prise en charge par la Ville. ASCN, dossier 1935. En 1943, Marguerite Le Meignen est avisée par le maire que le théâtre Graslin sera prêté gratuitement et que l'éclairage et les salaires des machinistes sont à la charge de la ville. Courrier du 11 février 1943, ASCN, dossier 1943.

373 « L'administration municipale m'a toujours donné une salle spéciale pour recevoir le matériel de la Schola et elle a fait placer elle-même, 12 rue Deshoullières, les armoires destinées à contenir ce matériel. J'ai toujours tenu de l'administration municipale en même temps qu'une salle de répétitions, une pièce de bibliothèque et même un bureau. » ASCN, dossier 1935. Dans *Nantes le Soir*, un débat s'engage entre deux de ses journalistes. Selon Roger Lesbats, « la puissante et riche Schola fait de sérieuses économies » en obtenant le prêt gratuit d'une salle de répétitions et un bureau pour la directrice. Son contradicteur, François Mockers, trouve normal que la municipalité soutienne un groupe « de la valeur de la Schola et elle faillirait à une obligation d'autant plus étroite que ce groupe sert incontestablement l'intérêt local en servant l'art et le renom artistique de la cité. » Voir *Nantes le Soir*, 8 novembre 1924, n°6, p. 7-8.

sur les livres de comptes

	1920-1921	1921-1922	1922-1923	1923-1924	1924-1925	1925-1926	1926-1927
Souscripteurs	9,98%	16,27%	20,74%	17,61%	20,00%	16,00%	16,95%
Abonnés	6,96%	15,15%	19,90%	14,28%	16,80%	17,35%	17,55%
Concerts et répétitions	44,85%	36,88%	23,32%	35,52%	30,76%	42,75%	32,92%
Programmes et publicité	13,31%	13,18%	14,64%	6,64%	12,51%	7,67%	10,25%
Subventions	22,57%	16,10%	17,19%	15,48%	18,78%	16,70%	18,76%

	1927-1928	1928-1929	1929-1930	1930-1931	1931-1932	1932-1933	
Souscripteurs	17,00%	14,66%	12,39%	12,79%	9,03%	9,44%	
Abonnés	17,88%	18,24%	13,31%	13,09%	9,18%	8,33%	
Concerts et répétitions	37,20%	35,29%	27,33%	28,67%	22,31%	35,90%	
Programmes et publicité	10,42%	10,23%	10,58%	8,40%	15,12%	6,74%	
Subventions	22,57%	15,00%	31,09%	27,53%	19,38%	35,98%	

Dépenses

Comme de nombreuses sociétés musicales réunissant un chœur et un orchestre, la Schola de Nantes est régulièrement déficitaire. Pour tenter d'en expliquer les causes, il convient donc d'examiner ses diverses dépenses en se servant des deux livres de comptes conservés dans les archives de la Schola, couvrant la période 1920-1933. Ils proposent à la fin de chaque saison une synthèse des « débits. » Chacune comporte quatre rubriques : artistes, partitions et port, taxes, affichage et divers. Les proportions entre ces quatre lignes varient sensiblement au cours des treize saisons présentées, de la saison 1920-1921 à la saison 1932-1933.

Sous le vocable « artistes » sont regroupées les dépenses consacrées au chef

d'orchestre, aux solistes, aux frais des ces artistes (hébergement et transports), aux cadeaux et repas qui leurs sont offerts à l'issue d'une soirée, à l'orchestre et aux chœurs. Le total de ces dépenses représente entre 40,6 % et 68,6 % des dépenses globales. Les cinq premières saisons séparent les cachets des chefs d'orchestre de ceux des solistes ; ces sommes sont ensuite regroupées. Les archives de la Schola ne conservent pas tous les documents permettant de déterminer le détail des cachets des saisons suivantes.

Cachets des chefs d'orchestre et des solistes entre 1920 et 1925

saison	1920-1921	1921-1922	1922-1923	1923-1924	1924-1925
chefs	5 400 F	9 650 F	10 450 F	15 700 F	10 450 F
solistes	15 210 F	13 000 F	19 350 F	15 161 F	9 531 F
total	20 610 F	22 650 F	29 800 F	30 761 F	19 981 F

Marguerite Le Meignen négocie les cachets mais s'excuse aussi auprès de certains artistes de ne pouvoir leur offrir davantage³⁷⁴. Plusieurs courriers témoignent des efforts financiers consentis par un petit nombre de chefs d'orchestre et de chanteurs, venus à Nantes par amitié pour la directrice de la Schola³⁷⁵. Cependant, les solistes deviennent de plus en plus exigeants ; Maurice Weynandt, Berthe Erza, Jean Bourbon, lors de l'organisation du concert du 18 mars 1929, trouvent leurs cachets trop modestes et demandent en plus le remboursement au moins partiel des frais de voyage. Les contrats précisent parfois si les frais de voyage sont inclus ; au fil des années, ceux-ci seront de plus en plus réglés par les artistes. Les transports ferroviaires s'effectuent en première classe lors des années fastes de la Schola, en seconde classe ensuite. Les frais d'hébergement, payés au début par la Schola, sont très rapidement à la charge des

374 Marguerite Le Meignen écrit, le 3 octobre 1934, à Maurice de Groote : « je suis obligée d'agir avec la plus extrême économie, aussi, je vous le dis très franchement, je ne puis pas vous offrir plus de 1 500 francs et encore je n'offrirai même pas ce cachet à d'autres. » ASCN, dossier 1934.

375 Obligé de modifier la date du concert de la Schola, le chef d'orchestre Philippe Gaubert demande une augmentation car il ne pourra assurer ses leçons, ce qui entraîne une perte de salaire. « Dites-moi, je vous prie, si vous pouvez augmenter mon cachet de 150 francs, ce qui le porterait à 650 francs, tous frais à votre charge. Je suis confus et désolé de vous parler argent mais, je vous l'ai dit, je suis très pris et très surmené et le cachet de 500 francs que j'avais accepté était amical étant donné le déplacement de trois jours que ce voyage m'impose. » lettre du 7 janvier 1920, ASCN dossier 1920. De son côté la cantatrice Lina Falk se montre désintéressée : « Je vous remercie pour le cachet de 1 500 francs mais si toutefois cela vous gêne, dites-le moi tout simplement. » (lettre à Marguerite Le Meignen, 21 août 1933 ; ASCN, dossier 1933.)

artistes³⁷⁶. Si les frais d'hôtel sont assez minimes en regard des cachets, ceux des cadeaux, fleurs et objets choisis chez les meilleurs commerçants de Nantes, se montrent plus élevés, dans une fourchette allant de 0,89 % à 38,63 % des cachets. Toutefois le dernier chiffre reste exceptionnel, le pourcentage oscillant plutôt autour de 10 % dans les cinq dernières saisons. Ne disposant pas d'éléments de comparaison, nous ne savons pas si cette coutume existe dans d'autres sociétés de concerts. A Nantes, elle contribue à renforcer les liens entre Marguerite Le Meignen et ses interprètes, témoignant aussi de l'ambiance familiale que la directrice veut faire régner dans la Schola. Un souper est d'ailleurs offert aux chefs d'orchestre et aux solistes à l'issue des concerts³⁷⁷.

Les chœurs de la Schola sont composés de bénévoles. Cependant, comme très souvent, ils manquent de voix d'hommes. Il faut alors recruter ténors et basses et leur verser un salaire. Le montant n'est pas négligeable comme en témoigne le tableau suivant.

Sommes versées aux ténors et aux basses

1920-1921	1 442 F
1921-1922	984 F
1922-1923	3 002 F
1923-1924	2 791 F
1924-1925	1 850 F
1925-1926	1 866 F
1926-1927	1 446 F
1927-1928	1 869 F
1928-1929	2 280 F
1929-1930	3 066 F
1930-1931	204 F
1931-1932	1 123 F
1932-1933	1 313 F

376 Le 27 janvier 1938, Marguerite Le Meignen écrit à l'un de ses agents artistiques, madame Félix : « Je ne paie jamais les frais depuis que nous avons trouvé des notes d'hôtel avec cigarettes, champagne et autres accessoires après les départs. Lorsque je dis une chose, c'est définitif. » ASCN, dossier 1938.

377 Dans le programme de salle du 14 mars 1924, Marguerite Le Meignen a collé l'élégant menu de l'hôtel de France, ajoutant un commentaire : « souper du 14 mars ! »

Jusqu'en 1924, un chef de chœur est rémunéré par la Schola. Ces chœurs répètent d'abord sous la direction d'Auguste Le Guennant pendant les deux premières saisons. Son salaire est alors de 2 600 F pour la saison 1920-1921, 3 550 F pour 1921-1922. Après son départ le docteur Aoust, ancien chef d'orchestre du théâtre Graslin et chef d'orchestre l'été au casino de Vichy est engagé pour 1922-1923. Il est payé 5 290 francs.

Il faut également un chef d'orchestre pour faire travailler les instrumentistes en attendant l'arrivée du chef invité à chaque concert de la Schola. Outre l'emploi de chef de chœur, Le Guennant assure aussi celui de « sous-chef d'orchestre », recevant 525 F la première saison, 630 F la seconde. Joseph Rouse, timbalier de la Schola, professeur de solfège au conservatoire, lui succède, assurant les répétitions d'orchestre de la saison 1922-1923 pour 120 F. En 1923-1924, Moreau, bassoniste de l'orchestre, est nommé sous-chef d'orchestre ce qui lui rapporte 2 167 F. Marguerite Le Meignen ne semble pas satisfaite de ces solutions successives. C'est sans doute pourquoi elle dirige les répétitions des chœurs après 1924 et peut-être même les répétitions d'orchestre, sans qu'il soit possible de l'affirmer en l'absence de documents. Dans divers courriers, elle affirme travailler bénévolement. Cependant les livres de comptes mentionnent un versement de 2 000 F pour 1925-1926, puis 6 000 F pour les trois saisons suivantes. Il ne s'agit pas de remboursements de frais car ceux-ci sont indiqués par ailleurs. Le salaire de chef de chœur semble néanmoins avoir été épisodique³⁷⁸.

Une autre dépense grève les budgets : celle des diverses taxes³⁷⁹. Les reçus du Bureau de bienfaisance permettent de connaître quelles sommes étaient prélevées sur les recettes des concerts comme le montre le tableau suivant :

378 Lors de la réunion du 16 janvier 1943, la commission « exprime à sa présidente le souhait de voir la situation financière [de la Schola] se redresser suffisamment pour qu'on puisse inscrire au chapitre des dépenses des honoraires en sa faveur pour reconnaître les services qu'elle rend à notre société comme chef de chœurs depuis de si longues années. » Voir cahier des délibérations de la Schola.

379 Voir Yannick Simon, « *L'Association artistique d'Angers (1877-1893)* », *op. cit.*, p. 83-85. A Nantes, le représentant du Bureau de bienfaisance et le directeur de la SACEM sont invités aux concerts : Marguerite Le Meignen adresse le 25 janvier 1932 un courrier au directeur du Bureau de bienfaisance, l'informant que « la baignoire n°7 est réservée pour le Bureau de bienfaisance et la Société des auteurs. » ASCN, dossier 1932.

Taxes dues par la Schola de 1920 à 1933
d'après les reçus du Bureau de bienfaisance

Saison	Montant total des taxes
1920-1921	8 435 F
1921-1922	10 864 F
1922-1923	7 008 F
1923-1924	11 036 F
1924-1925	8 199 F
1925-1926	8 282 F
1926-1927	9 659 F
1927-1928	8 345 F
1928-1929	9 221 F
1929-1930	10 309 F
1930-1931	9 434 F
1931-1932	5 048 F
1932-1933	8 871 F

Ces taxes consistent en droit des pauvres, taxe d'État, taxe municipale, droits de la SACEM. Un exemple des montants des taxes est fourni lors du concert du 17 février 1928. La recette annoncée est de 12 645 francs. Le droit des pauvres s'élève à 572,70 francs (soit 4,53 % de la recette), la taxe d'État à 412,35 francs (soit 3,26 % de la recette), la taxe municipale à 206,15 francs (soit 1,63 % de la recette). Un franc de timbre fiscal s'ajoute à ces sommes. Au total, ces taxes représentent 9,4 % des recettes du concert. Jusqu'en janvier 1921, la Schola doit aussi payer un pourcentage à la Souscription nantaise pour les œuvres de guerre. Les droits d'auteurs alourdissent encore les dépenses de la Schola. Les livres de comptes permettent de comparer le montant dû au Bureau de bienfaisance (réunissant droit des pauvres, taxe d'État, taxe municipale) et les droits d'auteurs comme le montre le tableau suivant :

Taxes relevées dans les livres de comptes de la Schola entre 1920 et 1933

Saison	Taxes du Bureau de bienfaisance	Droits d'auteurs
1920-1921	5 814 F	2 037 F
1921-1922	7 767 F	3 414 F
1922-1923	6 976 F	2 893 F
1923-1924	9 172 F	2 870 F
1924-1925	5 993 F	2 732 F
1925-1926	8 262 F	3 786 F
1926-1927	7 361 F	3 197 F
1927-1928	4 764 F	3 581 F
1928-1930	5 358 F	3 863 F
1930-1931	8 813 F	1 500 F
1931-1932	5 019 F	4 385 F
1932-1933	2 374 F	2 674 F
1933-1934	4 031 F	4 840 F

Le tableau montre que la part des taxes dues au Bureau de bienfaisance est plus élevée que celle des droits d'auteurs. A la demande de la directrice, il arrive que la SACEM accorde une réduction. C'est le cas le 19 décembre 1921, la réduction étant de 15 %³⁸⁰.

La location ou l'achat de partitions a peu d'incidence sur les budgets de la Schola. Pourtant Marguerite Le Meignen réclame aux éditeurs des prix « doux » et des remises chaque fois que cela est possible ; elles lui sont souvent accordées. Le tableau suivant résume les frais occasionnés par l'achat des partitions :

380 Voir ASCN, dossier 1921. La SACEM prélève environ 6 % sur la recette nette. Voici deux exemples concernant les années 1928 et 1932. Pour le 26 mars 1928 : « recette nette : 45 761,93 francs pour quatre concerts de la saison 1927-1928, dont 6 % est 2 745,71 francs, dont 1/10^e est 274,57 francs ; total : 3 020, 28 francs. » Le 14 mars 1932, la Société des droits d'auteurs applique un pourcentage de 6,60 % sur une recette nette de 55 526,77 francs pour quatre concerts, soit 3 664,75 francs. ASCN, dossiers 1928 et 1932.

Coût des partitions et frais de port de 1920 à 1933

Saison	Partitions et frais de port
1920-1921	3 443 F
1921-1922	5 325 F
1922-1923	2 394 F
1923-1924	3 555 F
1924-1925	4 790 F
1925-1926	7 871 F
1926-1927	3 439 F
1927-1928	8 469 F
1928-1929	6 283 F
1929-1930	8 733 F
1930-1931	3 603 F
1931-1932	7 099 F
1932-1933	2 032 F

En observant le tableau des dépenses entre 1920 et 1933, il apparaît que les finances consacrées au matériel de chœurs et d'orchestre représentent entre 1,83 % et 9,82 % des dépenses totales. Les frais de port s'ajoutent à ceux de la location³⁸¹. Il faut parfois faire venir la musique de l'étranger. Ainsi l'éditeur parisien Jugan répercute les frais d'envoi de partitions de la collection Littolff venues de Leipzig³⁸². De même, l'éditeur Féret-Marcotte demande le « port de Leipzig » soit 100,20 francs le 10 mars 1931³⁸³.

La quatrième rubrique des livres de comptes, intitulée « affichage et divers », est conséquente³⁸⁴. Elle regroupe principalement les factures des imprimeurs, du graveur chargé des illustrations des programmes, de l'affichage, de la location des salles, de la location et accord des pianos et des réparations de lutherie, des travaux de menuiserie, des frais de papeterie, de timbres, de téléphone, de secrétariat, des pourboires, gratifications, étrennes du petit personnel, du remboursement des voyages à Paris de Marguerite Le Meignen, des intérêts des emprunts bancaires, des sommes versées aux agents artistiques etc. Les montants sont résumés dans le tableau suivant :

381 Voir annexe n°17, « tableau général des dépenses de la Schola entre 1920 et 1933. »

382 Voir ASCN, dossier 1930. *L'Oratorio de Noël* de Bach est au programme du 31 mars 1930.

383 ASCN, dossier 1931. Les partitions sont le *Requiem* de Mozart et le *Te Deum* de Bruckner.

384 Voir annexe n°17 précitée.

Saison	Affichages et divers
1920-1921	15 224 F
1921-1922	23 179 F
1922-1923	15 595 F
1923-1924	34 340 F
1924-1925	24 870 F
1925-1926	18 877 F
1926-1927	16 535 F
1927-1928	15 314 F
1928-1929	20 802 F
1929-1930	32 089 F
1930-1931	27 477 F
1931-1932	26 799 F
1932-1933	32 751 F

Le total est considérable, le pourcentage se situant entre 17,52 % et 37,09 % des dépenses totales.

Les livres de compte font également connaître les déficits successifs de la Schola. Quatre saisons présentent un budget équilibré, de 1920 à 1923, encore est-ce grâce à des dons : celles de 1920-1921 et de 1921-1922 grâce à un don de cinquante francs puis de 821 francs de Marguerite Le Meignen. En 1923, Marguerite Le Meignen avance 2 000 francs, Pierre Ceineray, trésorier de la Schola, 1 000 francs, sommes qui leur sont remboursées au début de l'exercice suivant. Le commandant Carrère s'engage à verser 1 000 francs (et non 3 000 comme semblerait le souhaiter Marguerite Le Meignen), afin de combler un éventuel déficit³⁸⁵. Ensuite, seule la saison 1924-1925 connaît un léger bénéfice. Toutes les autres années affichent des pertes d'exercice, culminant en 1930-1931. En 1932, quelques « membres bienfaiteurs » permettent de compenser légèrement les pertes. La crise économique, après 1931, est sans doute en cause mais peut-être aussi la gestion de la Schola. Les déficits de la Schola sont alors considérables. A chaque saison, le déficit précédent est inscrit à la première ligne des « débits. »

385 Lettre au trésorier de la Schola, 22 mai 1924 ; ASCN, dossier 1924.

Déficits de la Schola entre 1922 et 1933

1922-1923	176 F
1923-1924	8 001 F
1926-1927	637 F
1927-1928	987 F
1928-1929	6 329 F
1929-1930	1 037 F
1930-1931	10 044 F
1931-1932	4 999 F
1932-1933	3 781 F

En 1923, la directrice de la Schola se trouve obligée de souscrire un emprunt de 8 000 francs auprès de sa banque, la Société Générale. Les intérêts de ces emprunts se montent à 703,08 francs pour la saison 1924-1925, à 268,35 francs en 1932-1933. A la cantatrice Lina Falk, Marguerite Le Meignen explique que, la date du versement des subventions ayant été décalée, la Schola est contrainte d'emprunter³⁸⁶. Quatre saisons après 1933 sont détaillées sur un tapuscrit³⁸⁷.

Déficits entre les saisons 1933-1934 et 1936-1937

Saison	Recettes	Dépenses	Déficit
1933-1934	114 255 F	128 966 F	14 711 F
1934-1935	93 645 F	103 402 F	9 757 F
1935-1936	55 154 F	59 459 F	4 505 F
1936-1937	69 474 F	79 652 F	13 112 F

Les concerts populaires ne permettent pas d'effacer les déficits. Celui d'*Orphée* lors de la saison 1936-1937, l'a même aggravé. Les déficits de chaque saison sont reportés sur les saisons suivantes. La situation s'améliore pour trois des saisons ou années suivantes, selon des tapuscrits de Marguerite Le Meignen³⁸⁸. Trois saisons seulement dégagent des bénéfiques : celle 1937-1938 : 3 111 francs, celle de 1941-1942 : 12 679 francs et celle

386 Lettre à Lina Falk, 16 avril 1931. ASCN, dossier 1931.

387 Voir ASCN, dossier 1942.

388 Voir ASCN, dossier 1943.

de 1942-1943 : 5 693 francs. Les embellies sont passagères. La représentation d'été consacrée à *Samson et Dalila* de Saint-Saëns a lourdement grevé le budget qui accuse alors 5 368 F de perte. Le cahier des réunions de la Schola évoque pour la saison 1938-1939 un déficit de 20 293 francs. Les raisons avancées à propos de ces difficultés successives sont d'ordre économique³⁸⁹. La gestion de la Schola semble également devoir être revue. C'est sans doute pourquoi Herbert Kerr, adjoint au maire chargé des Beaux-Arts et choriste depuis trente ans, adresse à la présidente le 9 janvier 1943, une lettre dans laquelle il s'engage à soutenir la Schola mais à condition que la gestion des comptes soit plus rigoureuse³⁹⁰. Il semblerait que depuis plusieurs années, Marguerite Le Meignen ne réunisse pas la commission administrative au complet, choisissant de faire adopter ses projets sans unanimité. Les comptes semblent aussi avoir été tenus peu rigoureusement. Le second livre de comptes s'arrête en 1933, alors que les dernières pages sont vierges ; il ne s'agit donc pas de la perte d'un éventuel troisième cahier. La recommandation semble avoir été efficace. L'exercice de 1943 dégage un bénéfice de 32 553 francs. Le trésorier de la Schola peut alors écrire « La Schola n'a plus aucune dette³⁹¹. » Hélas ! La série des quatre représentations de *Snegourotchka* de Rimski-Korsakov, au mois de juillet 1945, entraîne une hémorragie de 1 249 325 F malgré une très importante subvention du ministère de l'Éducation nationale qui a promis 1 500 000 francs. Si le déficit de la Schola est quasi permanent pendant les vingt-sept années de présidence de Marguerite Le Meignen, cela n'empêche pas la société de continuer à donner des concerts. Ponctuellement, certains sociétaires ou certains abonnés, voire des anonymes, versent de petites sommes pour renflouer les caisses. Avant son divorce, il est possible d'imaginer que la fortune personnelle de monsieur Le Meignen permet de combler quelque peu les pertes d'exercice. Sans-doute la présidente a-t-elle sous-estimé les dépenses et surestimé les recettes. Les archives tendraient à le prouver : de nombreuses notes manuscrites mettent en miroir les budgets prévisionnels, toujours

389 « Les ressources municipales s'amenuisent sans cesse, il y a de moins en moins de produits alimentaires, de matériaux de construction. Les recettes de l'octroi s'en ressentent. » Voir cahier des réunions de la Schola, réunion du 7 novembre 1941.

390 « La Schola établira son budget chaque année, du 1^{er} janvier au 31 décembre [...] Elle veillera à ce que la commission administrative soit autant que possible au complet et que les comptes soient tenus très exactement, concert par concert, un budget étant établi pour chacun d'eux. La commission administrative sera réunie après chaque concert. » Voir cahier des délibérations de la Schola, réunion du 16 janvier 1943.

391 Lettre sans doute de E. Barrault à Fatras, sans date ni destinataire ; ASCN dossier 1943.

optimistes et les budgets réels. Marguerite Le Meignen attribue au manque de subventions ses soucis budgétaires. Elle menace régulièrement de dissoudre la Schola et charge la presse d'enregistrer ses doléances³⁹². Mais Marguerite Le Meignen pourrait-elle vivre sans la Schola ?

Une activité erratique

Les recettes et les dépenses doivent être mises en regard de l'activité réelle de la Schola dont le nombre de concerts est incertain. De fait, le programme du dernier concert donné par la Schola avant le décès de Marguerite Le Meignen porte le numéro 161. Toutefois, ce nombre ne reflète pas de façon précise les activités de la société. Marguerite Le Meignen revendique comme « concerts de la Schola de Nantes » des soirées produites par la Société des concerts Henri Morin dès 1915³⁹³. Les programmes du 15 avril et du 13 décembre 1916 conservés dans les archives de la Schola en témoignent également³⁹⁴. Ils portent les numéros 7 et 10. Après une interruption, la numérotation des programmes reprend le 23 janvier 1920 : André Messager dirige alors le « vingt-quatrième concert de la Schola Cantorum de Nantes »³⁹⁵. Il est possible que la directrice de la Schola ait inclus les auditions diverses données pendant la Première Guerre mondiale à la numérotation des soirées. Après le concert du 31 mai 1943, auquel le n°142 est attribué, la numérotation passe au n°160 pour la soirée du 24 mars 1945. Ce hiatus ne s'explique pas alors qu'aucune manifestation n'est mentionnée dans les archives de la société ou dans la presse entre ces deux dates. Il est possible que Marguerite Le Meignen ait comptabilisé les quelques auditions organisées par elle au cours de l'Occupation. A Nantes, entre la première saison « officielle » de la Schola et celle où disparaît Marguerite Le Meignen, c'est à dire entre 1920 et mars 1947, vingt-huit saisons proposent 150 concerts. Entre deux et six concerts d'hiver sont donnés

392 *Le Phare* publie, le 8 novembre 1928, un entretien de Marguerite Le Meignen avec Seltifer. La directrice de la Schola énumère toutes ses difficultés financières et termine en s'écriant : « si une solution pratique n'est pas trouvée avant la fin de la saison, je ne vois pas comment nous pourrions recommencer l'année prochaine. C'est bien simple : la Schola disparaîtra. » ASCN dossier 1928 « bilan. »

393 Voir ASCN, dossier 1915.

394 Voir ASCN, dossier 1916

395 Voir ASCN, dossier 1924.

chaque saison. Leur nombre dépend des subventions mais aussi de la préparation par la Schola d'œuvres d'envergure qui sollicitent d'importants efforts de répétitions. Chaque année, Marguerite Le Meignen adresse un courrier au maire de Nantes pour proposer ses dates de concerts et demander son approbation³⁹⁶. En effet, le choix est tributaire de la liberté du théâtre Graslin où les concerts ont lieu et de la disponibilité des musiciens du théâtre qui composent en grande partie l'orchestre de la Schola. Le théâtre lyrique proposant opéras ou opérettes presque tous les soirs de la semaine, la directrice de la Schola est obligée d'en tenir compte pour soumettre les dates de ses propres concerts³⁹⁷. Si le jour de la semaine n'est pas fixe lors des premières manifestations de la Schola, le lundi est ensuite retenu, surtout à partir de 1931 car c'est jour de relâche au théâtre. Toutefois, la disponibilité des chefs invités peut faire choisir un autre jour de la semaine lorsque le théâtre Graslin est par exception disponible. Les auditions ont lieu à 20h30 sauf pendant la Seconde Guerre mondiale et même en 1945 après l'Armistice³⁹⁸. A cause des alertes, pendant l'Occupation, elles sont souvent fixées en matinée³⁹⁹. Les concerts sont presque tous avec chœurs. De très rares soirées purement symphoniques sont proposées aux auditeurs : c'est le cas de neuf d'entre elles. Lorsque la Schola répète des programmes particulièrement ambitieux, comme la création de *Christophe Colomb* de Darius Milhaud, ou prévoit de se produire à Paris, il n'est pas possible pour les chœurs de monter d'autres partitions. Treize concerts n'utilisent pas les chœurs, préférant demander la participation de cantatrices ou de chanteurs solistes accompagnés par l'orchestre. Presque tous les concerts font appel à au moins un soliste, mais la plupart du temps bien davantage comme le montre l'annexe consacrée aux programmes : 82

396 Voir par exemple la lettre de la mairie de Nantes du 19 novembre 1926. Le maire écrit à Marguerite Le Meignen : « Vous m'avez demandé l'autorisation de donner durant la saison 1926-1927 au théâtre Graslin les 29 novembre, 20 décembre, 18 février et 6 avril prochains quatre grands concerts symphoniques. J'ai l'honneur de vous faire connaître que mon administration est heureuse d'accéder à votre désir. Vous voudrez bien pour l'organisation de ces manifestations lyriques vous mettre d'accord avec monsieur le directeur de notre scène . » ASCN, dossier 1926.

397 Le 12 octobre 1924, Marguerite Le Meignen écrit à Madeleine Grey : « Ce n'est malheureusement pas moi qui ai la liberté de fixer les dates de concerts. Elles ont été arrêtées à la fin de la saison dernière par l'adjoint aux Beaux-Arts, en accord avec le directeur du théâtre. Nous ne possédons pas de salle de concert à Nantes et nous donnons les nôtres au théâtre (où, du reste, l'acoustique est excellente.) Comme le directeur joue tous les soirs, ou presque, c'est un véritable problème que d'obtenir nos dates et lorsqu'elles ont été décidées, elles ne peuvent plus se modifier. » ASCN, dossier 1935.

398 Voir carton de « programmes » n°1.

399 Voir Michelle Bourhis, *La vie musicale à Nantes pendant la Seconde Guerre mondiale*, op. cit., p. 67.

concerts engage des solistes. Parfois un compositeur dirige une de ses œuvres. Entre 1920 et 1947, le cas se produit lors de neuf soirées.

La Schola, en plus de ses concerts d'abonnement, est parfois sollicitée pour des manifestations exceptionnelles. La société participe à la soirée de gala en l'honneur du président de la République venu à Nantes le 3 avril 1930, ou à la réception de la deuxième escadre de l'Atlantique à Nantes en 1934. La majorité des concerts sont donnés à Nantes. La Schola se déplace parfois dans « le grand Ouest » à La Baule, à La Rochelle notamment le 31 mars 1925 et le 23 mars 1926, à Angers le 31 mars 1926. D'autres concerts plus lointains sont envisagés en 1929 : Marseille, Aix en Provence, Cannes, le Portugal, Bruxelles, la Suisse et même l'Algérie. Trop onéreux, ces projets sont abandonnés⁴⁰⁰. Le plus grand titre de gloire est d'être invitée à Paris, les 11 et 12 février 1922 au Théâtre des Champs-Élysées sous la direction de Rhené-Baton, les 2 et 3 février et le 25 avril 1929 aux Concerts Lamoureux sous la baguette d'Albert Wolff. L'apothéose a lieu à l'Opéra de Paris où Albert Wolff dirige le festival Albert Roussel. La Schola chante aussi salle Pleyel le 6 décembre 1936 : Pierre Monteux est alors au pupitre. Le but de ces déplacements est double : faire connaître la Schola en-dehors de Nantes et assurer des rentrées financières. Pourtant, même si Marguerite Le Meignen fait reproduire dans la presse nantaise les commentaires des journaux parisiens, certains n'approuvent pas les concerts de la Schola dans la capitale⁴⁰¹. « Un bluff qui coûte cher » titre *Nantes le Soir* le 1^{er} juin 1924⁴⁰². L'auteur de l'article, Roger Lesbats minimise le succès parisien. Selon lui, il y avait peu de monde et d'autres concerts de grande envergure donnés à la même date, ont fait passer presque inaperçu celui de la Schola qui a gravement grevé son budget⁴⁰³. Elle doit payer l'orchestre parisien et ses

400 Voir le dossier « projets » ; ASCN, dossier 1930. Le 30 janvier 1929, *L'Ouest-Éclair* informe ses lecteurs de ces projets. Le 18 juin 1939, Marguerite Le Meignen parle à Suzanne Bourdais d'un éventuel concert en Suisse. Le 27 juillet 1929, Albert Wolff écrit à Marguerite Le Meignen : « L'Algérie est en panne actuellement. Les organisateurs craignent les frais considérables. Dans trois semaines, je reprendrai l'affaire. » Même référence. Marguerite Le Meignen demande également à Léon Loïcq de s'occuper aussi d'un éventuel voyage en Algérie. « J'ai fait la connaissance de Fernand Boursier, président de la Chambre. J'ai causé de l'Algérie. J'attends les résultats de cette entrevue. » *Courrier* du 1^{er} décembre 1929 ; ASCN, dossier 1930. Le 23 novembre 1936, Marguerite Le Meignen fait connaître à madame de Valmalète des projets de concerts au Portugal : quatre concerts à Lisbonne, deux à Porto. Ils seraient dirigés par Freitas-Branco. Voir ASCN, dossier 1936.

401 Voir « informer et communiquer » page 111.

402 N° 27, p. 15-16.

403 Le livre de comptes cite : 4 800 francs pour le trajet en train, 3 268 francs comme frais d'hébergement. Pasdeloup verse 400 francs et Marguerite Le Meignen fait un don de 821 francs. Nous

frais de déplacement sont considérables. Il faut donc vite chercher des financements.

Ces gains supplémentaires sont obtenus lors des concerts d'été⁴⁰⁴. Ces concerts populaires, soutenus par la Municipalité, sont moins coûteux. Ils ne nécessitent pas d'engager des solistes extérieurs à Nantes, à la différence des concerts de la saison d'hiver. Marguerite Le Meignen demande une subvention au syndicat d'initiative qui veut promouvoir des manifestations accessibles à tous, démarche approuvée par la municipalité issue des élections de mai 1936. Mais ces concerts ne permettent pas de compenser les déficits de ceux d'hiver.

Marguerite Le Meignen, jusqu'à son décès, a réussi à maintenir les activités de la Schola de Nantes qu'elle a fondée, malgré bien des tribulations. Il convient de souligner l'action morale, artistique et financière d'une femme à la fois présidente, directrice musicale, chef de chœurs et parfois chef d'orchestre de la Schola Cantorum de Nantes. La mairie de Nantes, quelle que soit sa couleur politique, lui a apporté son aide, tant Marguerite Le Meignen sait se montrer insistante et persuasive.

avons évoqué le chiffre des subventions supplémentaires dans le chapitre précédent.

404 « Nous avons absolument besoin de faire de l'argent » écrit Marguerite Le Meignen à Paul Greslé, metteur en scène des opéras représentés l'été. Lettre du 17 mai 1941, ASCN, dossier 1942.

Chapitre II. Communiquer et informer

Dès sa création, la Schola de Nantes accorde une place de choix à la communication. Elle ne possède pas, à la différence d'Angers, de périodique consacré à ses activités⁴⁰⁵. La communication se fait grâce aux affiches et aux journaux. L'information est réalisée par le biais des programmes de salle et des comptes rendus des concerts.

L'affichage

Quelques rares affiches sont conservées dans les archives de la Schola de Nantes. Outre un exemplaire nantais, s'y trouve le souvenir des concerts parisiens⁴⁰⁶. De nombreuses factures permettent également de connaître comment les concerts sont annoncés tant pour les concerts d'hiver que pour les concerts d'été. Une photo de la Schola en répétition le 5 mars 1934 montre la salle Debussy dont les murs sont ornés de onze grandes affiches de concerts antérieurs⁴⁰⁷. Si toutes ne sont pas bien lisibles, elles permettent de se rendre compte de la variété des formats et des graphies. Un seul exemplaire annonçant la saison 1918-1919 et le premier concert, existe dans les dossiers de la société⁴⁰⁸. Les affiches utilisent un fond coloré. Leur dimension varie : 40 cm sur 120 cm, pour les premières saisons, puis 80 cm sur 120 cm ou 60 cm sur 160 cm (format le plus utilisé), ou encore 60 cm sur 80 cm pour les plus petites publicités,

405 Voir Yannick Simon, *L'Association artistique d'Angers (1877-1893)*, *op. cit.*, p. 95-99.

406 L'affiche du concert du 15 mai 1924, à Paris, utilise des caractères bleus sur un fond jaune. Il n'est pas facile de se rendre exactement des dimensions, les bords ayant été découpés. Le document conservé mesure 37 cm sur 56 cm. Voir ASCN, dossier 1924. Le 26 janvier 1932, Marguerite Le Meignen envoie à Line d'Indy l'affiche de la soirée consacrée à la mémoire de son mari, affiche « à apposer à la Schola de Paris pendant quelques jours afin que nos frères aînés sachent bien que nous pleurons avec eux. » Line d'Indy, seconde épouse de Vincent d'Indy, répond le 30 janvier, en s'excusant de n'avoir pas pu venir au concert mais en précisant que « l'affiche et la lettre de Marguerite Le Meignen ont fait grand effet à la Schola de Paris. » ASCN, dossier 1932.

407 Voir ASCN, dossier 1934. Les éléments les plus lisibles, car écrits en gros caractères, sont *Orphée* avec Lina Falk [26 juin 1930], madame Cesbron-Visseur et Paul Muller [9 mars 1925], *Grande messe des morts* dirigée par Paul Paray [23 janvier 1925], Koussevitzky [21 décembre 1923], Fernand Pollain [16 février 1923], festival Albert Roussel [25 avril 1929], Sonia Verbitzky [18 décembre 1925], *Saint François d'Assise* [3 avril 1933].

408 Marguerite Le Meignen a commandé à l'imprimerie du Commerce le 17 décembre 1918, « 125 affiches-programme de la saison, et 50 affiches-programme de la saison en "américain", [c'est à dire 229 mm sur 114 mm]. » ASCN, dossier 1918.

réservées aux concerts populaires ou au radio-crochet⁴⁰⁹. Les grandes affiches sont tirées de 34 à 95 exemplaires, en fonction de la notoriété du chef d'orchestre ou de l'intérêt supposé du programme. Selon la directrice de la Schola, une œuvre comme *La Passion selon saint Jean* doit attirer un nombreux public, tout comme un concert essentiellement consacré à Wagner. Marguerite Le Meignen prévoit alors un nombre conséquent⁴¹⁰. A partir de 1937 un nombre supérieur à 90 est le plus souvent de mise. La directrice de la Schola pense qu'il faut assurer aux concerts une grande publicité pour remplir Graslin. Ces affiches sont apposées au théâtre, sur les murs de la ville, indiquent les factures. La publicité pour le concert concerne aussi les commerces⁴¹¹, et les cafés⁴¹². Sur l'affiche, sont indiqués le nom de la salle et celui de la ville, la date, le nom de la société et la numérotation du concert dans la vie de la Schola, les œuvres jouées et le nom des interprètes associé à celui des sociétés auxquelles ils collaborent : « de l' Opéra », « de l'Opéra-Comique », « des Concerts Lamoureux » par exemple, puis le nom des chœurs (« de la Schola Cantorum de Nantes »), le nombre d'exécutants, le nom du chef d'orchestre. Les concerts d'été adoptent une présentation un peu différente. Trois petits traits horizontaux simples, centrés, délimitent quatre espaces inégaux. Le premier est réservé au nom de la ville de Nantes. Dans le second, le plus développé, on trouve, successivement les dates, le lieu et l'horaire, le nombre de concerts, l'organisateur dont le nom est écrit en italique, la société de concert (la Schola Cantorum de Nantes.) Le troisième espace est consacré au prix des places, suivi de la liste des lieux de location. Enfin la dernière ligne fait connaître une date de remplacement en cas d'intempérie, le concert ayant lieu en plein-air⁴¹³. Outre l'affichage, la Schola utilise, en 1919, six « hommes-sandwiches⁴¹⁴. » Au mois de juillet de 1936, un calicot est apposé cours de la République⁴¹⁵. En plus des affiches, Marguerite Le Meignen achète à l'imprimeur les

409 Le 30 mai 1935, Marguerite Le Meignen sollicite Paul Ricard, directeur de la publicité du magasin La Châtelaine : « Pour les affiches, je voudrais le format colombier, mais mis en largeur, pour différer entièrement avec nos affiches des concerts d'hiver. » ASCN, dossier 1935.

410 Voir annexe n°18, « Affiches »

411 « Dix affiches remises dans les magasins et les hôtels » Voir ASCN, dossier 1927. « Dix affiches remises dans les cafés et les magasins. » Voir ASCN, dossier 1929.

412 Voir ASCN, dossier 1929. Le 30 juin 1945, *Le Populaire* demande à quelques Nantais s'ils prévoient d'assister aux représentations de *Snegourotchka*. « Mademoiselle Odette, vendeuse aux Galeries Lafayette, en contemplation devant une affiche » répond par l'affirmative. ASCN, dossier 1945.

413 Voir ASCN, dossier 1934.

414 Voir ASCN, comptes du 8 avril 1919.

415 Voir ASCN, dossier 1936. Le calicot a coûté 110,50 francs, prix augmenté du droit de place s'élevant

timbres fiscaux qui doivent y être collés. Leur montant est variable. Les dimensions des affiches pour les magasins et les cafés dont le coût du timbre fiscal atteint 2,88 francs ne sont pas indiquées sur les factures de la société⁴¹⁶. Pendant l'Occupation, l'affichage se révèle compliqué⁴¹⁷.

Des affiches de petit format complètent les grandes affiches. Atteignant le nombre de 125 en 1918, elles sont ensuite beaucoup moins abondantes, se limitant à une cinquantaine environ. Leur dimension est à peu près semblable à celle des programmes de salle, 17,5 cm sur 26,5 cm. Les écoinçons sont décorés de roses. La présentation varie au cours du temps. Tout en haut de la page, sont indiqués le nom de la ville, le lieu du concert, la ou les dates, l'horaire, l'organisateur du concert, le nom de « Schola Cantorum de Nantes », puis le titre de l'œuvre, le nom du compositeur, le nom des solistes avec leurs titres, le nombre des exécutants (chœurs et orchestre, éventuellement danseurs et figurants), le nom du chef d'orchestre, le prix des places, le lieu et les horaires de location. Ces affiches étaient probablement apposées une dizaine de jours avant le concert⁴¹⁸. L'agence nationale d'affichage est chargée d'assurer l'affichage municipal, l'affichage Courbet, celui de diffuser les petites affiches.

Le rôle de la presse

Pour attirer le public les annonces des concerts sont insérées dans la presse locale, régionale ou même nationale⁴¹⁹. Ces annonces sont gratuites mais des places sont

à 33 francs.

416 Voir ASCN, dossier 1934.

417 « Il y a toute une procédure à suivre par la Propagande pour la pose des affiches et le visa. Même comédie pour les communiqués » écrit Marguerite Le Meignen à Suzanne Bourdais, le 14 novembre 1942. Voir ASCN, dossier 1942.

418 Une lettre de Marguerite Le Meignen refusant à l'imprimeur Saunier un travail non conforme à ses souhaits, nous fournit une indication. La directrice est passée à l'imprimerie le 28 novembre 1942 pour délivrer le « bon à tirer » concernant l'annonce du concert du 7 décembre 1942. « Comme vous le savez, je suis allée ce matin à votre imprimerie pour vérifier l'affiche du concert de la Schola et donner le bon à tirer. J'ai eu le regret de constater que cette affiche était absolument ratée et que, sans attendre ma vérification, vous aviez procédé au tirage. Puisque vous avez ainsi pris de vous-même la responsabilité de ce tirage, malgré la recommandation expresse que j'avais fait à votre employée, de me faire porter l'épreuve, et comme il est impossible, étant donné le mauvais équilibre des textes de faire un rectificatif et une modification, je vous prie de noter que, d'accord avec mon conseil d'administration, je refuse purement et simplement cette affiche. De plus, en raison de l'obligation dans laquelle je me trouve d'en commander une autre tardivement, je fais toutes réserves quant au préjudice que peut nous causer la pose retardée de cette nouvelle affiche. » ASCN, dossier 1942.

419 Voir ASCN, dossier 1929. S'agissant de la presse régionale, un article non daté est contenu aussi dans

offertes aux journalistes qui assurent le compte rendu de la soirée⁴²⁰. Les critiques musicaux ne semblent pas tous bénéficier de fauteuils de choix⁴²¹. Même l'été, la directrice de la Schola ne manque pas de mettre en valeur son travail, sans aucune modestie. L'excellence de ses chœurs lui permet, dit-elle, d'être invitée à Paris⁴²². Marguerite Le Meignen surveille très minutieusement la presse afin de vérifier ses insertions, n'hésitant pas à la corriger si elle estime que ses propos sont inexacts ou déformés⁴²³. Les journaux nantais consistent en des quotidiens ou des hebdomadaires, dont les principaux sont *Le Phare de la Loire* qui existe depuis 1852 et sera interdit de publication le 15 août 1944 après avoir été jugé trop favorable à la Collaboration, *Le Populaire de Nantes*, né en 1874, qui cesse sa parution le 2 septembre 1939. Il devient *Le Populaire de l'Ouest* entre 1945 et 1956. *L'Écho de la Loire* débute le 27 août 1919 et disparaît le 29 décembre 1939⁴²⁴. *L'Ouest-Éclair*, lancé le 2 août 1899 prend le titre de *Ouest-France* le 10 août 1944, *L'Éclair* de l'Ouest dont le premier numéro paraît le 4 février 1940, complètent ce panorama de la presse. Les lecteurs peuvent également se procurer des hebdomadaires comme *Nantes-Mondain*, ou *Nantes le Soir* « hebdomadaire mondain et artistique » créé en 1921 par Paul de Lajartre⁴²⁵. Les principaux quotidiens nantais, *Le Phare*, *L'Ouest-Éclair*, *Le Populaire*, et moins

le dossier de 1928 ; c'est Marguerite Le Meignen qui parle : « Je sais toute la bienveillance que *L'Ouest-Éclair* accorde à la Schola et l'accueil toujours hospitalier que le moindre communiqué ou la plus petite nouvelle émanant de notre société trouve dans ses colonnes. » En 1920, les programmes de salle insèrent une invitation à lire *Le Courrier musical* (bimensuel), « y lire la chronique de Nantes. » ASCN, carton « programmes » n°1.

420 Paul Ladmirault se plaint de ne pas avoir reçu son invitation alors que son confrère du *Phare* la possède déjà. Lettre non datée, ASCN, chemise concert du 1^{er} février 1932.

421 Le 25 novembre 1942, le directeur écrit à Marguerite Le Meignen : « Nous vous remercions de nous réserver les trois places habituelles du journal au théâtre Graslin. Cependant nous aimerions, s'il vous est possible, que vous nous adressiez pour chacune des séances les billets de ces places réservées, car notre critique musical, monsieur Biton, s'est plaint de la façon dont la direction du théâtre le traitait, le laissant fort souvent debout dans une embrasure de porte, ce qui est extrêmement désagréable, vous en conviendrez. » ASCN, dossier 1942.

422 « La Schola tient à démentir le bruit qui circule qu'elle ira à Paris pour "renforcer" d'autres chœurs. Ceci est absolument inexact. La Schola chantera seule aux concerts. Elle n'admettrait, du reste, aucune adjonction étrangère, ayant conscience de ce qu'elle peut faire, avec les voix dont elle dispose et le travail de perfectionnement qu'elle demande à chacun des choristes. » ASCN, dossier 1928, coupure de presse slnd.

423 Paul Ladmirault annonce les projets de la Schola pour la saison 1927-1928 ; Marguerite Le Meignen s'empresse de corriger ses propos : « il s'agit d'amicales conversations, non de données précises. » Coupure de presse slnd, dossier 1928.

424 Ce quotidien remplace *Le Télégramme des provinces de l'Ouest*. Cette dernière publication avait pris la suite de *L'Espérance du peuple*, feuille royaliste qui vécut de 1852 au 28 février 1914.

425 Jean-Charles Cozic et Daniel Garnier, *La presse à Nantes*, tome 2, Nantes, Librairie L'Atalante, 2008, p. 380.

fréquemment *L'Écho de la Loire* publient les annonces des concerts⁴²⁶. *L'Ouest-Éclair* les place dans la page consacrée à la région : « Dans la région » et dans celle-ci sous le chapeau « Nantes » soit directement sous ce titre, soit à la rubrique « matinées et soirées. » *Le Phare* insère les annonces dans la rubrique « chronique locale » et, dans cette page, sous le bandeau « la musique » où sont signalés les concerts à venir, sous « chronique musicale » les comptes rendus. *Le Populaire* adopte une disposition presque semblable. « Nantes » regroupe les informations de la ville, puis « concerts et fêtes » fait part des futures soirées, tandis que les comptes rendus sont placés dans la « chronique musicale. » Les textes des communiqués sont de Marguerite Le Meignen dont les copies sur papier pelure sont conservés dans les archives de la Schola, revêtues la plupart du temps de la signature ou des initiales de la directrice et se terminant par « remerciements. » En début de saison, les auditeurs sont avisés des dates, des noms des chefs d'orchestre. Les œuvres sont énumérées même si de nombreuses modifications interviennent fréquemment en cours d'année. Les modalités de souscription ou d'abonnement sont fournies⁴²⁷. Un hebdomadaire, *Nantes-Mondain* consacre plusieurs lignes aux prochains concerts dans la rubrique « phonogrammes. » Les contenus sont toujours dithyrambiques. La venue de Vincent d'Indy à Nantes pour diriger *Le Chant de la cloche* est à ce titre significative⁴²⁸. La gazette exagère la difficulté de mise au point du programme, le travail acharné des chœurs. L'exemple de l'annonce du concert du 12 décembre 1927 démontre le soin pris par Marguerite Le Meignen à faire connaître

426 Le concert du 13 décembre 1921 n'est ni annoncé, ni relaté dans *L'Écho de la Loire*. Ce n'est pas un cas unique.

427 Un très long article non daté dont l'origine nous est inconnue, débute par « on nous prie d'insérer. » Il évoque l'assemblée générale de la Schola qui a eu lieu le samedi 20 octobre 1927. La liste très complète des membres du bureau et du conseil d'administration est déroulée. Suivent les dates des concerts, les noms des chefs d'orchestre et des solistes invités, la liste des œuvres, les lieux et horaires de délivrance des cartes de sociétaires et d'abonnés, les prix de celles-ci.

428 *L'Ouest-Éclair* et *Le Phare* le 1^{er} et le 2 mars, reproduisent les communiqués de presse élaborés par Marguerite Le Meignen. Le premier indique que « Le grand événement de la saison sera l'unique audition par la Schola Cantorum de Nantes du *Chant de la cloche* de M. Vincent d'Indy sous la direction de l'auteur. Cette œuvre formidable de difficulté chorale est composée de sept scènes et un prologue. [...] Pour arriver à monter un pareil ouvrage, il a fallu à la Schola des mois et des mois d'un travail acharné. Malgré l'affluence du public prévue venant de Nantes et des départements voisins, il n'y aura pas de seconde audition. » Le seconde texte confirme la dernière phrase : « Ainsi qu'il était à prévoir, toutes les places ont été prises d'assaut pour l'unique représentation du mardi 8 mars. Il ne reste plus un strapontin ni une place dans l'orchestre. Aussi, exceptionnellement, des cartes seront-elles distribuées pour assister à la répétition générale. La perfection absolue de mise au point, la présence de tous les solistes et du maître, l'élégante et privilégiée assistance des membres du syndicat de garantie de la Schola, feront de cette répétition générale une véritable "avant-première" tout à fait select, digne pendant de la brillante salle du lendemain. »

l'activité de sa société. L'oeuvre-phare est *Le Roi David* donné en première audition à Nantes. Pas moins de cinq rubriques, tenant en haleine l'intérêt du lecteur, signalent la soirée dans *l'Ouest-Éclair*. La première, dès le 11 novembre, soit un mois avant, précise la date, le lieu, l'œuvre principale. Une vingtaine de jours plus tard, le 30 novembre, les mêmes éléments sont présents avec, en plus, le nom du chef d'orchestre, celui des solistes, leurs titres, le programme. Pour rassurer les Nantais, toujours hésitants devant une partition contemporaine, le communiqué souligne que *Le Roi David* a fait salle comble chaque fois que les grands orchestre parisiens ont inscrit l'œuvre à leurs programmes. Cinq jours avant le concert, le 7 décembre, un nouvel entrefilet reprend les mêmes rubriques. S'y ajoutent les éloges pour les chœurs⁴²⁹. La presse flatte aussi le public, afin de l'attirer plus sûrement : « l'élite des tous les milieux nantais » sera au rendez-vous. Le communiqué se termine par l'annonce du reste du programme, les modalités de location. Le point d'orgue de cette campagne a lieu le 10 décembre. Paul Ladmirault consacre une longue étude au panorama de la musique moderne puis à l'œuvre d'Honegger sous le titre : « avant-première : *Le Roi David* d'Honegger à la Schola. ». Il cite les propos du compositeur à propos du *Roi David*. Un cliché orne ces déclarations. Enfin, la veille du concert, un dernier articulet reprend la date, l'heure, le lieu du concert, le titre de l'œuvre principale, le nom du compositeur, celui des solistes avec leurs titres, le nombre des exécutants des chœurs et de l'orchestre, des éloges outrés pour les exécutants⁴³⁰.

Si le concert a lieu en-dehors de Nantes, la ville accueillant la Schola se charge de la publicité⁴³¹. Et lorsque la phalange se rend à Paris, les journaux nationaux

429 « Un travail soigneux de cette œuvre d'une difficulté considérable a été fait par la chorale avec une persévérance et un zèle dignes d'éloges. »

430 « Les répétitions ont été magistrales. On peut s'attendre à une ensemble parfait sous la direction d'Albert Wolff, premier chef d'orchestre à l'Opéra-Comique. » *L'Ouest-Éclair*, 11 décembre 1927.

431 Rhené Baton, le 3 février 1922, informe Marguerite Le Meignen des dispositions qu'il a prises. « Le titre que vous m'indiquez arrive trop tard pour les affiches qui sont déjà composées. Voici ce que j'ai mis

Schola Cantorum de Nantes
175 chanteurs
présidente madame Le Meignen

Mais sur le programme je ferai mettre

Schola Cantorum de Nantes
Société de concerts ; 9^e année
Présidente-directrice madame Le Meignen
chef adjoint monsieur Le Guennant

Les programmes comportent

s'emparent de l'événement⁴³². Au retour de la Schola, les critiques parisiennes sont données à lire aux Nantais, ce qui démontre que la renommée de la Schola dépasse le cadre local⁴³³. Un télégramme d'Albert Wolff semble justifier cette entreprise⁴³⁴. Marguerite Le Meignen a compris l'importance capitale d'une bonne communication⁴³⁵. Cette communication doit être permanente. Même pendant les vacances de la Schola, Marguerite Le Meignen distille des informations concernant la société. Ladmirault, parfois non sans quelque ironie, informe les lecteurs des projets de la Schola. connus ou supposés. Tout est fait pour capter un public éventuel.

Les programmes de salle

Édités à environ huit cent exemplaires, les programmes de salle complètent ce souci de communiquer. Ils ont en outre un rôle didactique. La présentation des programmes varie notablement au cours de la période 1920-1947. Le format adopté pour les concerts d'hiver grandit peu à peu. De 16 cm sur 27 cm, dimensions gardées

1° les $\frac{3}{4}$ de l'article de Schwob,

2° tout ce que vous m'avez écrit à ce sujet de l'histoire de la Schola que je fais précéder de cette phrase "d'une interview de madame Le Meignen nous extrayons ce qui suit",

3° la liste des chefs d'orchestre ayant dirigé votre Schola,

4° la liste des solistes ayant participé à vos concerts,

5° la liste des œuvres exécutées. »

432 Répondant à un courrier de Marguerite Le Meignen, *Le Ménestrel* écrit le 3 février 1922 : « Nous mentionnerons bien entendu cette participation [aux concerts Padeloup les 11 et 12 février 1922] dans notre calendrier des concerts et ne manquerons pas de publier un compte rendu de cette séance en rendant hommage à l'effort méritoire de votre belle œuvre. » ASCN, dossier 1922. Effectivement le 17 février 1922, Joseph Baruzi est attentif à englober dans un même éloge la Schola, sa directrice, et Auguste Le Guennant, chef d'orchestre associé.

433 Le 3 février 1937, Marguerite Le Meignen remercie René Doire (1879-1959), rédacteur du *Courrier musical* pour son article élogieux. Elle lui demande de lui « compter un abonnement à la page. » ASCN, dossier 1937. Plusieurs concerts donnés par la Schola à Paris font l'objet de comptes rendus dans *Le Ménestrel*.

434 Le télégramme figure dans le dossier 1929. Il est ainsi conçu : « HEUREUX LIRE MAGNIFIQUES ARTICLES LIBERTE COMOEDIA ECHO PARIS SOIR SUR VOUS ET LA SCHOLA PENSEZ VOUS PAS IL SERAIT INTERESSANT PRESSE NANTAISE REPRODUIRE PARTIE DES ELOGES A VOTRE ADRESSE DE CRITIQUES AUSSI EMINENTS. »

435 Le 3 février 1922, Roger Dardenne, secrétaire général du *Phare*, écrit à Marguerite Le Meignen : « M. Schwob peut, en ce qui concerne la presse parisienne, faire parvenir des recommandations aux journaux suivants : *Le Temps*, *L'Intransigeant*, *L'Éclair*, *Les Débats*, *Le Matin*, *Le Journal*, *Le Petit Journal*, *Le Petit Parisien*, *L'Écho de Paris*, *Comoedia*... Il me prie de vous demander si cette liste vous convient et vous serait obligé de bien vouloir lui indiquer quelle forme conviendrait le mieux à cette publicité. » ASCN, dossier 1922. L'autoritarisme de Marguerite Le Meignen semble déranger Jacques Hébertot de la Société Jacques Hébertot, puisqu'il écrit le 6 mai 1934 : « J'espère que vous me laissez un peu libre pour la publicité. Il faut commencer sans tarder pour que la salle soit pleine. » ASCN, dossier 1924.

lors des concerts dirigés par Morin, ils passent, à partir de 1921, à 18,5 cm sur 25 cm puis, à partir de la saison 1921-1922, à 18,5 cm sur 27 cm. A de très rares exceptions près, tous les programmes, imprimés sur papier glacé, sont illustrés, sauf pendant l'Occupation⁴³⁶. Pendant la Seconde Guerre mondiale, l'absence d'annonceurs et le manque de matière première imposent presque toujours 13,5 cm ou 14 cm X 21 cm, parfois sur un papier de mauvaise qualité, mais dès 1942 l'usage du papier glacé revient. Toutefois, les restrictions ne cessent pas à la Libération : l'emploi d'un carton de 13,5 cm X 21 cm reste l'habitude de 1945 à 1947. La reproduction d'œuvres picturales disparaît en 1939. Les programmes d'été sont plus modestes⁴³⁷. La règle est 10,5 cm sur 18 cm, sauf pour *Orphée et Eurydice* de Gluck et *Samson et Dalila* de Saint-Saëns où l'imprimeur adopte 21 cm sur 27 cm. Ces programmes comportent soit un simple feuillet, soit une double page. Dans le premier cas, comme sur les affiches-programmes, un encadrement artistique est constitué de perlettes et de roses dans les écoinçons. Quatre demi-traités, centrés, délimitent cinq espaces bien remplis. L'exemple des concerts d'été 1937 est significatif⁴³⁸. Excepté *Snegourotchka* et *Carmen*, en 1945 et 1946, les programmes d'été ne sont pas illustrés. Ces deux dernières œuvres, richement subventionnées, adoptent le même grand format de 27 cm sur 21 cm, et la couverture

436 Il est possible de se demander pourquoi deux programmes de 1938 ne sont pas illustrés et adoptent un format inhabituel. Les difficultés budgétaires peuvent en être la cause. Pour le concert du 9 février 1938, consacré à l'opérette française, une simple feuille cartonnée de 16,5 cm X 24,5 cm ne comporte ni illustration, ni notice. Le 10 mars 1938, seul le titre *Hagoromo* suivi du nom du compositeur, Georges Migot, est placé au milieu de la couverture du programme de 27,5 cm X 19 cm, en plus des mentions habituelles : numéro du concert, date, société productrice. Un double liseré contenu dans un encadrement très fin semble s'accorder à la sobriété de l'art japonais. Le même parti-pris concerne le « grand concert de gala franco-britannique » du 1er février 1939, mais cette fois le triple liseré est bleu, blanc, rouge. La différence consiste en la citation des membres du comité d'honneur sur la couverture. La seule illustration est la reproduction des armoiries royales du Royaume-Uni en noir et blanc. Voir ASCN, carton « programmes » n°1.

437 Le 30 mai 1935, Marguerite Le Meignen demande au directeur de la publicité du magasin La Châtelaine : « Je vous demande si vous voudrez bien faire les programmes qui seront distribués gratuitement. » ASCN, dossier 1935.

438 Il s'agit de *Orphée et Eurydice* de Gluck. La première ligne indique, à gauche, la ville, à droite, le lieu du concert. En-dessous sont précisées les trois dates prévues pour les représentations « populaires », l'organisateur, le nom de la société de concert. Le second espace est essentiellement occupé par le titre de l'œuvre en grands caractères majuscules, le genre musical de la partition ainsi que le nombre d'actes et le nom du compositeur. Suivent les noms des solistes avec leurs titres. La troisième zone réunit les effectifs des chœurs, de l'orchestre, des danseurs et figurants. Le quatrième interligne est réservée au nom de la directrice du ballet et à celui du chef d'orchestre. Enfin, la dernière partie du programme mêle la distribution, la liste des ballets, le nom des danseuses étoiles, le contenu des trois actes, le nom du professeur de chant qui a fait travailler les solistes ainsi que celui du metteur en scène parisien qui les a aidées à parfaire leurs rôles. Enfin le nom de quelques solistes de l'orchestre occupe le bas du programme. En-dehors du cadre est inscrit le nom de l'imprimeur et son adresse.

met en valeur un élégant dessin de Jean Bruneau reproduit sur un papier pour aquarelles⁴³⁹.

Le contenu et la présentation du programme évoluent entre 1920 et 1947. Jusqu'à la guerre, deux constantes apparaissent : en haut à droite le nom de la société sur deux lignes : Schola Cantorum / de Nantes, le tout en majuscules, en-dessous une illustration avec son titre, très souvent le nom de l'artiste, parfois l'origine de la reproduction, éventuellement quelques lignes situant le thème du concert⁴⁴⁰. Le programme de salle comporte entre dix et douze pages. Il est tiré sur papier glacé en deux couleurs⁴⁴¹. Les textes sont en bleu ou en noir, les annonces publicitaires en bleu, en brun ou en rouge selon les saisons. Le verso de la page initiale, tout comme la quatrième de couverture sont réservés aux annonceurs. Diverses présentations de la soirée sont adoptées à l'intérieur du programme. Souvent la première page indique le lieu du concert, la date, l'horaire, le nom de la société organisatrice, le numéro du concert et de l'année d'existence de la Schola, le nom des solistes, celui du chef d'orchestre. Les pages suivantes révèlent quels organismes subventionnent la Schola, le nom du président d'honneur, la composition du comité de patronage, les noms de la présidente-directrice, du trésorier, du secrétaire, ceux du conseil d'administration. L'auditeur peut ensuite prendre connaissance du programme détaillé et des photos des artistes⁴⁴². Il est impossible de détailler toutes les saisons. Toutefois une constante se dégage : les

439 Artiste-peintre nantais, Jean Bruneau (1921-2001) a souvent pris la musique comme source d'inspiration. Une exposition d'un petite partie de ses œuvres a été organisée à Nantes en mai 2016.

440 Le concert du 14 janvier 1921 est dirigé par Charles Tournemire. Sous le titre *Le Calvaire* de Paul Véronèse, les lignes dues au chef d'orchestre sont écrites en caractères gothiques : « ... Et alors, pendant que les cloches sonnent toutes joyeuses, avec un appel puissant et sonore, ceux qui ont vu la lumière, lentement s'acheminent vers Elle, gravissant ces sentiers escarpés, où souvent ils tombent et se blessent, mais levant leurs regards, ils aperçoivent la Croix se détachant sur les cimes étincelantes de pureté et des voix leur chantent avec joie "Venez ! Levez-vous et venez !" ... » La *Symphonie de Moscou* du maître est inscrite au programme et la seconde partie de la partition porte le titre de « Les cloches de Moscou. » Voir carton « programmes » n°1 et annexe iconographie n° 46/E.

441 Quelques rares exceptions sont à signaler : le centième concert de la Schola adopte une couverture cartonnée de ton ocre, avec reproduction en noir et blanc de *L'Apothéose du Christ* du Gréco, les programmes des concerts d'été de 1945 et de 1946 utilisent un papier à dessin orné d'une aquarelle. Les dimensions sont alors de 21 cm X 27 cm. Voir ASCN, carton « programmes » n°1.

442 De nombreux courriers d'artistes demandent que leur photo leur soit renvoyée, ce qui n'est pas toujours fait. Le 7 janvier 1924, Jeanne Compredon s'en plaint : « Mon cliché du programme de l'an dernier ne m'a jamais été rendu. » ASCN, dossier 1924. Les archives de la Schola conservent quelques photos de divers solistes. Les photos sont coûteuses et les chanteurs ne souhaitent pas multiplier leur distribution. Il semble que les clichés soient exposés dans certains magasins. Le 24 octobre 1936, Marguerite Le Meignen demande à José de Trévi « une grande photo pour la publicité en vitrine. » ASCN, dossier *Christophe Colomb*.

informations sont contenues dans divers cadres plus ou moins ornés. Le programme de la soirée spécifie les diverses parties du concert, au nombre de deux ou trois et numérote les œuvres interprétées. Les divers mouvements sont parfois indiqués. Le genre musical est inscrit en-dessous du titre⁴⁴³. Le nom du ou des solistes est énoncé pour chaque œuvre. La mention « première audition » ne dit pas s'il s'agit d'une première audition par la Schola, même si cela est probable. Par contre une « première audition mondiale » ou une « première audition en France » est très recherchée par Marguerite Le Meignen⁴⁴⁴. La composition de l'orchestre est souvent mentionnée ainsi que celle des chœurs. Rarement une courte biographie du chef d'orchestre et des solistes est ajoutée. Le programme se termine par la liste des souscripteurs et /ou celle des abonnés et l'annonce du concert suivant. Tous ces éléments sont insérés au milieu de très nombreuses publicités qui permettent de supporter le coût de fabrication du programme⁴⁴⁵. La plus originale est sans nul doute un menu à détacher qui fait connaître le dîner de réveillon prévu le 24 décembre 1923, à l'Hôtel de Bretagne, 23 rue de Strasbourg⁴⁴⁶. Lorsqu'un pianiste est invité, le nom du facteur de pianos est systématiquement spécifié⁴⁴⁷. Le

443 Par exemple, la mention « Poème lyrique de D.G. Rossetti, traduction de G. Sarrasin » est associée à *La Damaizelle élue* de Claude Debussy, et « drame lyrique en deux actes, poème de F. Shaw, traduction de P. Milliet » à *La Vie brève* de Manuel de Falla, le 20 décembre 1926. ASCN, carton « programmes » n°1.

444 Nous y reviendrons à propos de *Christophe Colomb* de Darius Milhaud.

445 Nous avons déjà noté la place importante dévolue au « Discobole » où travaille Marguerite Le Meignen. Soucieuse de mettre toujours en avant cette émanation de la maison Gaveau, elle écrit à Marcel de Valmalète, le 6 février 1933 « Monsieur Rousse m'a dit que la publicité reçue ne portait aucune publicité pour le Discobole malgré la promesse que vous m'en aviez donnée. » Il ne s'agit pas d'un concert de la Schola, mais d'un concert de Ray Ventura prévu le 17 février à Graslin. ASCN, dossier 1933.

446 Pour 35 francs les convives dégustent un consommé riche en tasse, des huîtres de Marennes, un saumon d'Écosse Bagration, un marcassin à la Diane, un aspic de foie gras, une salade archiduc, une bombe glacée, des petits fours, une corbeille de fruits, un dessert [?], le tout accompagné d'une coupe de champagne par convive. Dans la « magnifique salle unique à Nantes » un orchestre jazz-band, des surprises, un cotillon animent la soirée.

447 Ainsi Gontran Arcouët joue sur un « piano de concert de la maison Gaveau » le 14 janvier 1921. Le 20 janvier 1928, Miguel Candela exécute diverses pièces pour violon et piano, le piano Gaveau venant des établissements Vuillemin-Didion à Nantes. Dans une lettre non datée « vendredi » de 1921, Arcouët écrit à Marguerite Le Meignen : « J'ai demandé à Paris un grand piano pour votre concert. La maison Gaveau m'en enverra un grand modèle de concert, excellent ; je l'ai essayé l'autre jour, c'est un instrument épatant pour jouer avec orchestre. Il faudra donc mettre sur vos programmes et affiches piano de concert de la maison Gaveau. » « Piano et harpes sont gracieusement prêtés par la maison Pleyel » lors de l'interprétation de *l'Orfeo* de Monteverdi en 1926. ASCN, carton « programmes » n°1. Les pianos sont prêtés gracieusement par les marchands nantais. Le 1^{er} février 1932, le bureau de concerts Marcel de Valmalète indique à Marguerite Le Meignen les noms de pianistes pouvant jouer la *Symphonie sur un chant montagnard* de Vincent d'Indy. Il ajoute : « Tous ces artistes demandent que vous vouliez bien prendre à vos frais le transport du piano. Les maisons auxquelles ils sont attachés (Érard, Gaveau), mettront probablement gracieusement à leur disposition les instruments qu'elles ont

fabriquant espère sans doute une retombée commerciale. Il en est de même pour certains instruments à vent⁴⁴⁸. La graphie change aussi au fil des années. Les lettres ombrées, la variété des typographies, les encadrements ornés participent au cachet artistique du programme. La hiérarchie des caractères d'imprimerie est soigneusement contrôlée, parfois à la demande des solistes eux-mêmes⁴⁴⁹.

Les illustrations de la couverture reproduisent en noir et blanc, très rarement en imitant une sanguine ou un pastel bleu, des tableaux ou des sculptures⁴⁵⁰. Outre l'aspect esthétique, Marguerite Le Meignen souhaite créer un climat artistique mêlant le plaisir des yeux à celui de l'oreille. La liste des œuvres reproduites témoigne des goûts éclectiques de la directrice de la Schola⁴⁵¹. Soixante quatorze programmes sur les quatre-vingt six conservés dans les archives de la Schola ou dans le fonds Maurice Pôté des archives départementales de la Loire-Atlantique sont illustrés, empruntant leur sujet

en dépôt à Nantes à condition que vous vouliez bien assumer les frais de transport. » (ASCN, dossier 1932.) Le climat n'est pas toujours serein entre le facteur de piano nantais Vuillemin-Didion, représentant de Gaveau et la directrice de la Schola. Cette dernière souhaite faire transporter l'instrument par un spécialiste des coffres-forts, moins onéreux que le facteur nantais. De plus, se plaint Marguerite Le Meignen Vuillemin-Didion aurait « exigé » deux invitations, comme elle le souligne elle-même. Vuillemin-Didion refuse un autre transporteur que le sien. « Vous ne sauriez donner tort à la maison Gaveau dont vous faites partie. » Vuillemin-Didion, furieux, retourne les invitations « bien que la coutume soit d'en envoyer aux prêteurs de piano. » Lettre du 30 janvier 1932, ASCN, dossier 1932. Les mots soulignés sont le fait des rédacteurs.

448 Le trompettiste Louis Borie indique à Marguerite Le Meignen, le 15 mars 1927, qu'il a reçu la trompette qu'il a fait monter spécialement pour jouer la *Messe en si* de Bach. Il souhaite qu'en-dessous de ses titres soit indiqué « instrument spécial de la maison Thibouville-Lamy. » Cette demande est relayée par le facteur d'instruments qui prie d'indiquer sur le programme la raison sociale de « Jérôme Thibouville-Lamy et ^{Cie}. » Voir les courriers des 15 mars et 18 mars 1927. ASCN, dossier 1927.

449 Le 3 mars 1933, le chanteur Pierre Benoist écrit à Marguerite Le Meignen : « Je vous prie de faire figurer sur programmes et affiche nom et prénom "Pierre Benoist" et j'attire votre attention sur l'orthographe de mon nom qui prend un *g*. Je vous rappelle qu'il est convenu que je serai égal à la plus grosse vedette. » ASCN, dossier 1933. La palme pourrait revenir à Jim Cerdan. Le 20 novembre 1920, il écrit à Marguerite Le Meignen : « Depuis mon voyage en Amérique où j'ai eu un très gros succès artistique et pécuniaire, je vous demande la vedette sur l'affiche ; c'est à dire avec le concours de M. Cerdan de l'Opéra en premier. Je fais cela à cause de mon imprésario car je pars le mois prochain pour une grande tournée qui rapporte bien. Remarquez que ce n'est pas pour mes camarades solistes de grande valeur artistique très connue, mais c'est par contrat-lié. Croyez que c'est bien pour vous chère madame Le Meignen et pour la magnifique phalange de jolies voix que vous dirigez que je reviens à la Schola Cantorum. » ASCN, dossier 1920. Il semble que Jane Évrard se soit plainte auprès de Suzanne Bourdais, agent artistique, de la présentation de son nom sur les affiches. En effet, le 20 janvier 1937, Marguerite Le Meignen écrit à son agent artistique : « Pour madame Évrard, au sujet de la "vedette", je ne me souviens pas de l'avoir désavantagée l'année dernière. Nos affiches portent toujours et d'égale taille et le nom du soliste et celui du chef, programmes également. Enfin, je vais y veiller soigneusement. » Cette affirmation n'est pas tout à fait exacte : le nom du chef d'orchestre est généralement indiqué en lettres plus grasses ou plus grandes. Sur l'annonce du concert que dirige Jane Évrard, le nom de celle-ci est mentionné en caractères bien plus importants que celui des danseurs Ione et Brieux. Voir programme du 10 février 1936, carton « programmes » n°1.

à des époques très diverses.

Époques retenues pour les illustrations des programmes ;
nombres d'œuvres par époque

Antiquité	Moyen-âge	Renaissance	XVII ^e et XVIII ^e siècle	XIX ^e siècle	XX ^e siècle
1	8	9	7	19	17

La majeure partie des illustrations utilise des œuvres d'artistes des XIX^e et XX^e siècles. De rares photographies, celle des danseurs Ione et Brioux, celle de Vincent d'Indy, celle d'une fontaine romaine, ornent une couverture. Rien ne dit si Marguerite Le Meignen dut payer des droits d'auteurs pour les œuvres contemporaines ou des droits de reproduction lorsque celles-ci appartiennent à un musée. Toutefois, certains d'entre eux ne perçoivent pas de redevances comme le mentionnent les programmes du 22 mars 1926 et du 29 novembre 1926⁴⁵². Le goût de la directrice de la Schola la porte vers des époques récentes. Les artistes auxquels il est fait appel sont majoritairement français. Il est aussi fait usage de quelques toiles étrangères figurant dans des musées français. Vraisemblablement est-il plus facile de trouver dans le patrimoine national un sujet se rapportant au concert. Parfois, un même cliché est réutilisé. Par exemple, *La musique et l'inspiration*, gravure de Gustave Moreau embellit les concerts des 17 décembre 1930, 10 février 1936 et 12 décembre 1938. Il s'agit apparemment d'un souci d'économie, les travaux du graveur Ch. Boîte étant fort onéreux. Des artistes de toutes nationalités sont retenus pour illustrer les programmes, l'école française étant nettement privilégiée et, dans une moindre mesure, l'école italienne.

450 Le dossier de 1920 conserve une coupure de presse non datée titrant « *Faust* de Schumann. » Il s'agit d'un communiqué de presse qui engage les auditeurs à se procurer le programme de salle. « Revenant à ses anciennes traditions, la Schola a édité un programme des plus artistiques comprenant une couverture illustrée d'après une lithographie de pour la grande scène de l'église. »

451 Voir annexe n°19, « illustration des programmes de salle. »

452 « Reproduction gracieusement autorisée par le docteur Jose de Figueiredo, conservateur du Musée national de l'art ancien de Lisbonne. » ASCN, carton « programmes » n°1.

Nationalités des artistes illustrant les programmes

français	30
italiens	13
allemands	4
espagnols	2
portugais	2
grecs	2
roumain	1
russes	2
américain	1
belge	1

Les partitions à caractère religieux dominant les concerts de la Schola, il est logique de trouver des scènes sacrées. C'est le cas pour 25 d'entre elles. Des portraits de compositeurs ou des toiles mettant en scène des compositeurs sont également utilisés. Bach, Mozart, Berlioz, Vincent d'Indy, Beethoven, Wagner, figurent en couverture à onze occasions. Enfin quelques lithographies s'inspirent de photos compositeurs, comme c'est le cas pour Albert Roussel.

Quasiment tous les programmes de salle contiennent une présentation des œuvres⁴⁵³. Les notices explicatives, plus ou moins développées, sont généralement signées. Elles disparaissent en 1947, les annonceurs ne versant plus de subsides. Les textes des partitions vocales exécutées sont reproduits quand la Schola interprète un oratorio, des mélodies ou les poèmes sont cités lorsqu'ils servent d'argument à la musique à programme⁴⁵⁴. Les rédacteurs réunissent des critiques musicaux parisiens ou étrangers, des auteurs d'ouvrages musicologiques, des compositeurs ou des chefs

453 Voir annexe n°20, « programmes de salle, rédacteurs des biographies et des notices. »

454 Le 26 février 1932, Paul Mathivet, préfet de Nantes écrit à Marguerite Le Meignen : « Nous vous sommes très reconnaissants, madame Mathivet et moi-même ainsi que ma belle-mère, madame H. de la Ville de Mirmont de l'hommage que vous voulez bien rendre à la mémoire de mon beau-frère. L'idée dont vous me faites part de reproduire dans le programme les quatre poèmes de *L'Horizon chimérique* dont s'est inspiré le maître Gabriel Fauré nous touche beaucoup. Je me permets de vous envoyer une petite notice biographique puisque vous me demandez des documents. Si cette prose vous paraît trop longue, émondez-la. » ASCN, dossier 1932.

d'orchestre comme Charles van den Borren, Charles Malherbe, Pierre de Bréville, Rhené Baton, Charles Tenroc, William C. Ward, Francisco de Lacerda, Paul le Flem, Adolphe Boschot, Albert Lavignac, J.G. Prodhomme, Alfred Bruneau, Paul Landormy, Edmond Vermeil, Imré Gyomay. Trois Nantais sont également retenus : Étienne Destranges, Marcel Courtonne, Louis Bourgault-Ducoudray. Certaines analyses sont signées seulement par des initiales, surtout à partir de la saison 1928-1929. F.M., alias François Mockers, est connu comme pianiste et organiste nantais ; il a participé à certains concerts de la Schola. Ses chroniques sont accueillies dans *Nantes-Mondain*⁴⁵⁵. Aisément identifiable lorsqu'il appose ses initiales, Louis Rouche, « délégué général » de la Schola inscrit son nom complet à la fin de nombreux textes. Il assure à la Schola plusieurs fonctions dont celle de secrétaire⁴⁵⁶. A.F. s'incarne dans André Feildel, chanteur dans les chœurs, parfois soliste⁴⁵⁷. J. G-B est Jeanne Gavy-Bélédin qui adopte le pseudonyme de Seltifer dans *Le Phare*. P.G., présent à partir de 1945, sont les initiales Paul Greslé, pharmacien à Sainte-Pazanne, chargé de plusieurs mises en scène pour la Schola. Le style de ces rubriques est fort varié. Les compositeurs et les critiques musicaux n'hésitent pas à employer un vocabulaire technique : « prélude en forme d'allegro, scherzo à deux trios, rondo modulant » apparaissent sous la plume de Charles Tournemire⁴⁵⁸. D'autres, comme Charles Van den Borren brossent un véritable cours d'histoire de la musique⁴⁵⁹. Les commentaires dus aux membres de la Schola n'ont pas la rigueur de ceux écrits par des musiciens professionnels. Ainsi Louis Rouche présente le *Requiem* de Mozart et le *Te Deum* de Bruckner de façon succincte⁴⁶⁰. Quelques textes

455 Né le 26 juin 1859 à Annecy, il est noté « parti à Saint-Cloud en 1935 » sur les listes électorales.

456 Né le 10 juillet 1884 à Nantes, il est inscrit sur les listes électorales en 1925 comme « publiciste. »

457 Né à Chantenay (commune limitrophe qui sera annexée à Nantes) le 5 janvier 1898, André Feildel est courtier d'assurances.

458 Tournemire présente sa *Symphonie de Moscou* qu'il dirige le 14 janvier 1921. ASCN, carton « programmes » n°1.

459 Il s'attache à détailler les influences musicales subies par Vincent d'Indy, notant pêle-mêle Franck, Wagner, Beethoven, Schumann, Bach avant de signaler que l'auteur du *Chant de la cloche* appartient au renouveau de la musique française. Le critique use d'un langage imagé : « Après l'ère de l'opéra digestif, tonique et apéritif, du morceau de concert aux trémoussements de champagne et de la romance aux plates pâmoisons après le dessert, les vrais artistes aspiraient à mieux et, par une juste réaction, ils tournèrent les yeux vers l'astre qui rayonnait alors de l'éclat le plus fulgurant, Richard Wagner. » Voir programme du 8 mars 1921, ASCN, carton « programmes » n°1.

460 Pour la première de ces œuvres, il indique la date et les circonstances de composition, les numéros dus à Mozart et ceux terminés par son élève, la composition du quatuor de solistes et des chœurs ainsi que celle de l'orchestre. Pour la seconde partition, il commence par détailler le catalogue de Bruckner puis cite Charles Munch jugeant l'écriture du compositeur. La dernière partie de la présentation se termine par un hommage appuyé à la Schola : « L'œuvre, d'une réelle difficulté si l'on considère la

ne mentionnent pas le nom du rédacteur. Un document laisse à penser que Marguerite Le Meignen a écrit certains d'entre eux : dans le projet de présentation destiné au concert d'Angers le 31 mars 1926, elle note : « programmes sur textes de Marguerite Le Meignen⁴⁶¹. » Plusieurs notices reproduisent des extraits de diverses sources, comme des livres de critiques musicaux connus⁴⁶².

Les programmes sont coûteux : les factures en témoignent. Pour réduire les dépenses, de très nombreuses publicités se glissent dans les pages⁴⁶³. Les commerces mis en avant sont, pour certains, tenus par la famille des scholistes, voire par tel ou tel membre du conseil d'administration. Le cas le plus remarquable est celui de Georges Ganuchaud, qui possède deux très grands magasins de confection, tissus, ameublement, et fait partie du bureau de la Schola en tant que vice-président. Le partenariat est également étroit avec différents prestataires lors des manifestations populaires comme le Congrès du muscadet ou celui « à la gloire des vins de France » en 1936. Les noms des mécènes sont largement indiqués. Les programmes sont tirés peu de temps avant le concert, des modifications de dernière minute pouvant être demandées par Marguerite Le Meignen⁴⁶⁴. Outre l'imprimeur, il faut payer le graveur, le plus demandé étant Ch. Boite. Il assure la reproduction des photos qui lui sont confiées⁴⁶⁵. Ce poste de dépenses

tessiture "tendue" des différentes parties vocales, a été, de la part de la Schola, l'objet d'une préparation consciencieuse, intelligente et zélée, qui peut être l'augure d'une interprétation de premier ordre. » Voir programme du 23 mars 1931, ASCN, carton « programmes » n°1.

461 Voir ASCN, dossier 1926. Malheureusement, seule la couverture du programme est conservée ; elle devait servir à y glisser le programme donné à Angers puis à Nantes. Il fallait donc prévoir au moins une page avec les indications différentes concernant le lieu, la date, l'horaire.

462 Voir dans l'annexe n°20, la liste des auteurs des notices et des biographies présentées dans les programmes de salle. Le 11 janvier 1928, en envoyant les notices demandées, le Bureau des concerts Charles de Valmalète écrit à Marguerite Le Meignen : « Ayez l'obligeance de porter sur vos programmes "notices extraites du Guide du concert" . »

463 Le cinquantième concert de la Schola a lieu à la Rochelle. Le 24 février 1923 un membre de la préfecture de Charente-Inférieure dont la signature est difficilement identifiable, fait remarquer que « le plus difficile, c'est la question de la publicité de votre programme. La Rochelle ne possède pas les mêmes ressources que Nantes. » ASCN, dossier 1924.

464 La facture de l'imprimerie *Nantes-Mondain*, datée du 2 février 1927, justifie des heures supplémentaires : « 26 heures supplémentaires imputables au retard apporté dans l'envoi de la publicité et 8 heures dans l'envoi de la copie et des bons à tirer. » Marguerite Le Meignen renvoie le document en ajoutant dans la marge : « il est inutile de compter, pour les programmes de la Schola, d'avoir les copies à l'avance, et rien, du reste, ne justifie des heures supplémentaires, dont c'est la première nouvelle. » ASCN, dossier 1926. Deux jours avant le concert de Jane Évrard, Marguerite Le Meignen écrit à l'imprimerie de Bretagne : « une modification à l'épreuve du programme est nécessaire. » Voir lettre du 1^{er} février 1937, ASCN, dossier 1937.

465 Un courrier du chef d'orchestre Aymé Kunc confirme que les programmes étaient imprimés au dernier moment. Le 24 janvier 1928, il demande à propos de sa photo : « Sera-t-il assez tôt que je l'apporte avec moi ou devrais-je vous l'envoyer ? » ASCN, dossier 1928.

n'est pas négligeable comme en témoigne l'exemple suivant.

Coût du programme du 31 mars 1930

Imprimerie Saunier	800 programmes, soit 796 francs
Graveur Ch. Boîte	375,60 francs

Le coût total des programmes de la soirée atteint 1 171,60 francs. Leur vente rapporte 828 francs. Heureusement, les annonceurs permettent de financer ce poste budgétaire.

Après les concerts, la presse donne presque systématiquement un compte rendu, généralement le surlendemain de la soirée. Ces chroniques rendent compte du programme, de l'interprétation mais aussi de menus faits permettant au lecteur de revivre le concert⁴⁶⁶. A de rares exceptions, ils sont laudatifs. Souhaitant entraîner l'adhésion du public, la directrice de la Schola fait insérer les extraits de chroniques de certaines publications parisiennes, après les concerts donnés dans la capitale. Les archives de la Schola conservent une grande page imprimée recto-verso par les soins de l'imprimerie Saunier, à Nantes. Paul le Flem dans *Comoedia*, Th. Lindenlaud dans *Le Temps*, Georges Pioch dans *Le Soir*, Robert Dezarnaux dans *La Liberté*, Dominique Sordet dans *L'Action Française*, ne tarissent pas d'éloges sur la Schola. Ces commentaires furent sans doute distribués aux journaux nantais puisque des extraits se retrouvent dans tous les quotidiens et hebdomadaires nantais. Outre les éloges adressés aux chœurs, chacun d'eux met en exergue le rôle de la directrice⁴⁶⁷. Avant et après le déplacement dans la capitale, la presse nantaise est riche en communiqués⁴⁶⁸. Des photos de la Schola sous la verrière de la gare de Nantes, devant les grilles de la gare Montparnasse, sont reproduites dans *Nantes-Mondain*, *Le Phare*, *L'Ouest-Éclair*⁴⁶⁹.

466 Ainsi Claude Guillon-Verne écrit-il : « Ce fut devant une admirable salle des grands jours, toilettes et smokings, que se déroula la soirée. » Voir *L'Écho de la Loire*, 23 décembre 1923.

467 « Paul le Flem fait grand éloge de la Schola et de sa présidente madame Marguerite Le Meignen dont la ténacité et la persévérance donnent des résultats admirables » écrit Seltifer dans *Le Phare* le 2 février 1929. ASCN, dossier 1929. Le voyage à Paris a été annoncé de longue date. Les archives de la Schola conservent de nombreuses coupures de presse non datées parlant de l'événement.

468 Un fragment de lettre d'Albert Wolff à Marguerite Le Meignen est cité : « Avec vous et les éléments de premier ordre dont vous disposez, on peut réaliser quelque chose de supérieur. » Le journaliste ajoute : « malgré le travail considérable que va nécessiter cette manifestation, le programme de la saison 1928-1929 ne sera pas diminué en intérêt et en variété. » ASCN, dossier 1929.

469 Une photo ayant fait la couverture de *Nantes-Mondain* est conservée dans le dossier du 2 février

Lorsque Marguerite Le Meignen ne sollicite pas les journalistes, ce sont eux qui viennent à elle. *L'Express du dimanche* demande, le 24 février 1942, à être tenu au courant des activités de la Schola afin de diffuser des comptes rendus de concert⁴⁷⁰.

L'information, la communication sont primordiales pour la Schola. Marguerite Le Meignen se montre très active et efficace dans ces deux domaines.

1929. La légende nous donne à entendre la victoire de l'entreprise : « La Schola Cantorum à son départ de Nantes pour Paris où elle remporta un énorme succès. » Ce succès est confirmé par un très court entrefilet de *L'Ouest-Éclair*, le 4 février 1929 : « nous avons reçu la dépêche suivante de la présidente : *Schola remporte véritable triomphe. Amitiés.* » ASCN, dossier 1929.

470 H. Landry, directeur de *L'Éclaireur de l'Ouest*, « quotidien régional », de *L'Express du dimanche*, *L'Écho du dimanche*, *La Croix nantaise*, « hebdomadaires », écrit : « Nous désirons donner à nos lecteurs un compte rendu de *L'Enfance du Christ* que la Schola vient de donner à Graslin malgré que nous n'ayons pas reçu d'invitation à assister soit à la répétition, soit à la représentation annuelle [elle-même?]. Nous pensons en effet que ce compte rendu peut intéresser les lecteurs de *L'Express du dimanche*, l'hebdomadaire catholique répandu dans toutes les paroisses du diocèse. Nous serions heureux que la Schola veuille bien nous tenir au courant de ses différentes manifestations ; nous nous ferons un plaisir de déléguer à chacune d'elles un rédacteur ou un critique musical de *L'Express du dimanche* en attendant la réparation de notre journal quotidien *L'Éclaireur de l'Ouest.* » ASCN, dossier 1942.

TROISIÈME PARTIE

CONSTRUIRE DES PROGRAMMES

Chapitre I. Le répertoire et sa réception

Le choix d'appeler « Schola Cantorum de Nantes » la nouvelle société de concerts créée par Marguerite Le Meignen en 1920 indique clairement la volonté de se situer dans la lignée de la Schola de Paris et d'en obtenir le soutien moral et artistique. Il est significatif que Marguerite Le Meignen ait abandonné tout titre faisant référence à une société symphonique nantaise comme l'avait fait précédemment Henri Morin⁴⁷¹. Il convient de se demander si la Schola de Nantes est une réplique exacte de la Schola de Paris, si le répertoire nantais est comparable et s'il évolue au cours des vingt-sept années d'existence officielle de la Schola nantaise sous l'influence d'une femme présidente-directrice⁴⁷².

Critères de choix des programmes

Marguerite Le Meignen ayant choisi Vincent d'Indy comme président d'honneur de la Schola, il semble logique qu'elle désire se placer dans la tradition de la maison de la rue Saint-Jacques. Dès sa création, la Schola Cantorum de Paris souhaite essaimer en province et à l'étranger⁴⁷³. Comme à Lyon, à Nantes, le terrain a été préparé par la venue des Chœurs de Saint-Gervais dirigés par Charles Bordes en 1902 et 1905⁴⁷⁴. Vincent d'Indy lui-même conduit plusieurs concerts dans la ville, notamment en 1891, 1901, 1914. Se réclamant du patronage de Vincent d'Indy, Marguerite Le Meignen semble, au

471 Voir précédemment p. 23.

472 « A proprement parler la Schola n'a pas de filiales car l'organisation de toutes ces sociétés [de province] est parfaitement indépendante. Mais la parenté morale de chacune avec l'école de la rue Saint-Jacques est incontestable, parce que le but initial de la fondation n'est que la prolongation du nôtre et parce que les rapports ont continué à s'entretenir. » Vincent d'Indy (dir.) *La Schola Cantorum en 1925, op.cit.*, p. 157.

473 « Le moyen de propagande le plus efficace parce qu'il se multiplie à l'infini est la pénétration indirecte de la Schola en la personne de ses représentants les plus autorisés tant à Paris qu'en province et à l'étranger. » Vincent d'Indy (dir.) *La Schola Cantorum en 1925, op.cit.*, p. 141.

474 « Les tournées de Bordes avec ou sans ses Chanteurs de saint Gervais furent innombrables jusqu'en 1903 [...] L'organisation comportait alors une section spéciale de "propagande" dont Charles Bordes était à la fois l'âme et l'exécutant, l'artiste et l'imprésario. » Vincent d'Indy (dir.) *La Schola Cantorum en 1925, op.cit.*, p. 139.

début de l'existence de sa société, se conformer aux principes édictés par le maître dans l'introduction du *Cours de composition musicale*, où il définit « quelle sorte d'art on doit pratiquer. » En conclusion, il écrit : « Oui, l'artiste doit avant tout avoir la *Foi*, la foi en Dieu, la foi en l'Art, car c'est la *Foi* qui l'incite à *connaître*, et, par conséquent à s'élever de plus en plus sur l'échelle de l'Être, vers son terme qui est Dieu⁴⁷⁵. » Marguerite Le Meignen, à l'imitation de la Schola parisienne, propose dans de nombreuses soirées un répertoire essentiellement religieux occupant une importante partie du concert, parfois une soirée entière. Il s'agit alors presque d'un office : l'auditeur est censé prendre part au sentiment pieux développé par le compositeur comme en témoignent plusieurs comptes rendus de presse⁴⁷⁶.

« Quantité, qualité, variété » seraient réclamés par le public et ce sont bien là les critères retenus par la présidente-directrice de la Schola⁴⁷⁷. C'est à elle que revient le choix du répertoire⁴⁷⁸. Toutefois ce choix ne se fait pas sans un dialogue, parfois très long, avec les chefs d'orchestre et dans une moindre mesure avec les solistes invités⁴⁷⁹. La « quantité » est l'une des préoccupations de Marguerite Le Meignen lorsqu'elle élabore ses soirées. Certains chefs d'orchestre la mettent en garde contre des projets trop ambitieux⁴⁸⁰. Les modifications qu'ils suggèrent sont justifiées par des programmes

475 Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, premier livre, Paris, Durand, 1912, p. 16. Nous respectons la graphie du texte.

476 Lors du centième concert de la Schola consacré à la *Passion selon saint Jean*, Philibert Biton écrit : « On nous fit connaître le désir du chef de ne pas entendre d'applaudissements après chaque morceau. Ainsi Graslin ressemblait à un temple dans lequel se déroulait une cérémonie religieuse. » Coupure de presse slnd, ASCN dossier 1934.

477 Le 17 janvier 1921, Adolphe Delavaud, dans *Le Populaire*, écrit : « Le public et la presse semblent avoir apprécié particulièrement le concert et y avoir trouvé dans de justes proportions ces trois éléments du succès, quantité, qualité, variété. »

478 « La présidente choisit les œuvres à exécuter. » Voir article 10 des statuts de la Schola. Selon J.M., chroniqueur, les programmes doivent plaire à un public dont les attentes sont diverses : « La musique offre, suivant les auditeurs, différents genres d'intérêt : le musicien professionnel en goûte le côté technique ; le snob, dont nous ne manquons pas plus ici qu'ailleurs, Dieu merci, le snob se pâme devant les noms ou les œuvres en vogue ; l'amateur ou le dilettante cherche surtout à satisfaire sa curiosité : les "premières auditions" et les virtuosités rares sont d'abord ce qui l'attire ; enfin les esprits simples viennent au concert tout simplement [...] pour être émus, charmés, ravis. » Voir *Nantes-Mondain*, 9 décembre 1922, p. 5.

479 Paul Paray semble irrité par de nombreux ajustements. Le 24 janvier 1927, il propose à Marguerite Le Meignen un programme qu'il souhaite définitif : « Et plus de changements, hein ! » ASCN, dossier 1927. Pour ce concert du 18 février 1927 que dirige Paray, Charles Panzera suggère des mélodies de Franck, Ropartz, Fauré et un lied de Schubert.

480 Le 1^{er} février 1928, Aymé Kunc écrit « Pour la longueur du programme, vous savez mieux que moi ce que vous pouvez demander à votre public mais vous comptez peut-être un peu juste en n'accordant que dix minutes à chaque partie au soliste. » ASCN, dossier 1928.

qu'ils considèrent comme trop copieux mais aussi parfois trop difficiles⁴⁸¹. Chef de chœurs, Marguerite Le Meignen ne tient pas toujours compte des embûches pour l'orchestre. De nombreux chefs d'orchestre sollicitent sa vigilance car le nombre de répétitions est très limité, quatre services soit douze heures seulement⁴⁸². La « qualité » concerne tout autant les partitions retenues que leurs interprètes⁴⁸³. Pour le public tout comme pour la directrice, le concert aurait une vertu éducatrice, les soirées de la Schola s'opposant à la musique « facile » constituée de danses à la mode⁴⁸⁴. Plaire au public tout en ne cédant pas à la facilité est une préoccupation constante de la directrice, ce qui influence le choix du répertoire⁴⁸⁵. Elle privilégie des pages susceptibles d'obtenir des applaudissements⁴⁸⁶. La « variété » est censée maintenir la curiosité tout au long du concert. Proposer au public un programme homogène est à plusieurs reprises le souhait

481 Pour le concert du 23 janvier 1920, Marguerite Le Meignen envisage la *Symphonie fantastique* de Berlioz. André Messenger juge la partition trop longue et trop difficile. « Je n'hésiterais pas avec un orchestre que je connaîtrais et que j'aurais l'habitude de conduire mais je ne voudrais pas risquer une exécution aussi périlleuse avec aussi peu de répétitions. » Messenger suggère d'autres œuvres qui ne sont pas conformes aux vœux de la présidente. A son tour le soliste, Jim Cerdan intervient pour proposer des pages le mettant en valeur. Finalement le programme fait entendre la *Symphonie n°3* de Beethoven et des extraits de *La Walkyrie* et de *Parsifal* de Wagner, garants d'un succès assuré.

482 Le 22 février 1922, Vincent d'Indy souligne les difficultés pour les instrumentistes. « Il y a deux pièces qui nécessitent un très gros travail d'orchestre, *La Queste de Dieu*, très difficile à mettre au point et pour lequel il faut impérieusement deux bugles solistes et solides, en supplément, et le troisième acte de *Fervaal* très difficile aussi et sur lequel Messenger avait fait douze répétitions pour arriver à un bon rendu. Il est vrai que c'était en 1898 et que maintenant les orchestres sont plus forts. » ASCN, dossier 1922.

483 Le 10 novembre 1928, Walter Staram écrit : « J'avoue que le programme me préoccupe un peu. Je comprends fort bien l'utilité pour les publics français de faire corser en quantité et au point de vue des noms pour l'affiche. » ASCN, dossier 1928. Le 11 octobre 1934, Marguerite Le Meignen transmet au maire les comptes de la Schola accusant un lourd déficit. Elle lui explique qu'elle ne peut réduire le coût des dépenses consacrées aux solistes car le public ne viendrait plus à des concerts de moindre intérêt avec des artistes inconnus. ASCN, dossier 1934.

484 Le 18 janvier 1921, dans *Le Phare*, Paolo loue grandement la directrice de la Schola. Un concert exclusivement symphonique attire un nombreux public à Graslin : « ce qui tendrait à prouver que sous l'influence de ses nobles efforts l'éducation artistique du public se poursuit heureusement chez nous en grossissant les rangs des amateurs de musique pure. Ce résultat est à l'honneur de la vaillante et sympathique société. Grâce à la Schola Cantorum, nous connaissons des soirées de belle tenue d'art qui viennent faire une heureuse diversion à l'envahissement des tangos et des foxtrotts [*sic*] sous lesquels menace de sombrer le bon goût de notre jeune génération. »

485 L'expression « redemandé » est portée sur nombre de programmes. Elle est peut-être une vérité, le public aimant entendre ce qu'il connaît et le disque étant encore rare, mais nous pouvons aussi songer à une solution de facilité qui évite un travail trop important. Un critique déplore d'entendre à nouveau l'ouverture de *Tannhäuser*. « Madame Le Meignen ne s'était résignée à l'inscrire à son programme que sur d'innombrables demandes. C'est assez dire quelle tempête de bravos accueillit son exécution », note J.M. Voir *Nantes-Mondain*, 23 décembre 1922, p. 7.

486 Enrique Arbos laisse à la directrice le choix entre des extraits de *Tannhäuser* et le prélude des *Maîtres chanteurs* : « vous choisirez l'œuvre qui aura la probabilité d'avoir le plus de succès à Nantes. » Courrier du 15 novembre 1921, ASCN, dossier 1922.

des chefs d'orchestre⁴⁸⁷. Et Marguerite Le Meignen sait avoir de l'humour. Lors du concert-hommage à d'Indy, elle suggère uniquement du d'Indy ou Saint-Saëns et d'Indy : « Une aimable plaisanterie, c'eût été de commencer par une œuvre de Saint-Saëns car, après tout, "ils" se sont peut-être réconciliés dans l'Éternité⁴⁸⁸ !!! » L'ordre du programme doit être soigneusement pensé, afin de soutenir l'intérêt⁴⁸⁹. Généralement Marguerite Le Meignen fixe elle-même la place des œuvres, mais il arrive que certains chefs d'orchestre donnent leur avis, avis qui n'est pas toujours pris en compte⁴⁹⁰. Le contenu des soirées est fort varié. Tantôt, il mêle les différentes époques de l'histoire de la musique, tantôt il s'attache à une seule période, voire à une seule œuvre ou à un seul compositeur⁴⁹¹. Certains chefs étrangers font part de leur vœu d'inclure une page d'un de leurs compatriotes⁴⁹². Lorsqu'un chef d'orchestre invité est également compositeur, il insinue parfois l'idée d'inscrire une de ses propres œuvres au programme⁴⁹³. Les chefs d'orchestre arrivent généralement à s'entendre avec la directrice de la Schola sans acrimonie. Un lien de confiance s'établit entre eux⁴⁹⁴.

487 En 1921, Enrique Arbos se rend aux arguments de Marguerite Le Meignen. « Quant au programme que vous me proposez, je le trouve tout à fait bien après avoir beaucoup réfléchi. J'aurais mieux aimé une œuvre symphonique, un Beethoven ou peut-être César Franck qui n'est guère longue, mais je ne vois pas alors le moyen de rendre le programme homogène avec les morceaux de madame de Silvera, tandis que de la manière que vous l'avez arrangé, cela a plus de cachet : Schubert et Wagner. » Lettre du 15 novembre 1921, ASCN, dossier 1922.

488 Lettre à Désiré Inghelbrecht, 3 janvier 1931. ASCN, dossier 1931 .

489 Albert Wolff veut que la soirée du 20 janvier 1933 se termine par *Salammbô* de Florent Schmitt car « toute autre chose après paraîtrait pâle ou superflue. » Lettre du 21 décembre 1932. ASCN, dossier 1933.

490 Le 10 novembre 1928, Walter Staram écrit : « L'ouverture des *Maîtres chanteurs* peut évidemment se placer partout ; cependant je ne l'ai jamais dirigée au commencement d'un concert et, à mon sens, elle devrait toujours être à la fin. » ASCN, dossier 1928. Toutefois Marguerite Le Meignen choisit de faire débiter le concert par cette page de Wagner, le 10 décembre 1928.

491 Voir le répertoire en annexe n°38. Par exemple, un programme Bach-Haendel est élaboré en 1935, un festival d'Indy a lieu en 1922.

492 George Georgesco écrit : « Quant au programme, je me rendrai volontiers à vos suggestions. Il va de soi que je dirigerai aussi de la musique roumaine dont je vous prie de me laisser le choix, à moins que vous n'ayez des préférences. Il ne s'agit bien entendu que de morceaux qualifiés et déjà consacrés. » Lettre du 5 septembre 1927. ASCN, dossier 1928.

493 Aimé Kunc le demande presque timidement. « Je vous prierai de me dire si vous avez l'intention ou non de réserver une place à quelqu'une de mes compositions de petite ou de grande importance. » Il cite plusieurs pages, marquant sa préférence pour le *Psaume 147*. « C'est, parmi mes œuvres, une de celles à laquelle je tiens le plus. Cela me ferait grand plaisir mais je comprends que votre acceptation soit conditionnée par vos artistes pour vos autres projets touchant les chœurs. » Lettre à Marguerite Le Meignen, 17 septembre 1927, ASCN, dossier 1927.

494 Seule Jane Évrard se plaint : « Je ne veux pas vous contrarier, seulement je vais finir par ne plus rien diriger qui m'aïlle dans ce concert. » Lettre sans date, ASCN, dossier 1937. Les ajustements successifs du programme ont duré fort longtemps, du 15 octobre 1936 au 21 janvier 1937. Voir en annexe n°27, comment le programme s'est peu à peu construit.

Héros et héroïnes

L'examen des soirées de la Schola révèle un grand nombre d'oeuvres exaltant les valeurs auxquelles aspire la bourgeoisie. Les programmes de salle, les comptes rendus, nous livrent une vision particulière des personnages masculins ou féminins participant aux pages religieuses, aux poèmes symphoniques mais aussi aux symphonies descriptives retenues par la directrice de la Schola. Nombre d'oeuvres choisies mettent en scène des héros religieux ou laïques dont le catholicisme social est la première vertu. Cette esthétique, sans être originale, est propre à séduire le public nantais. Les protagonistes wagnériens occupent une large place. La foi de Lohengrin, tout comme celle de Parsifal est soulignée à maintes reprises⁴⁹⁵. Le catholicisme est glorifié dans nombre de chroniques de concert⁴⁹⁶. Dans *Fervaal*, « action musicale » de Vincent d'Indy, Fervaal, très proche de Parsifal, est un héros blessé recueilli par une princesse sarrazine qui s'éprend de lui. Mais Fervaal, lié par un serment de chasteté, ne peut répondre à son désir. Les poèmes symphoniques mis à l'affiche semblent correspondre à ce que le public de la Schola attend du concert. Les œuvres de Vincent d'Indy en donnent des exemples⁴⁹⁷. *Le Chant de la cloche* est entièrement tourné vers la figure du fondeur, artisan à la foi puissante⁴⁹⁸. Après avoir achevé une cloche gigantesque qui sera son chef d'oeuvre, Wilhelm, le fondeur, revoit les divers épisodes de sa vie auxquels les cloches furent associés. L'Étranger dans la partition éponyme est paré de toutes les

495 Le commentateur anonyme de la soirée consacrée à *Parsifal*, adopte un vocabulaire religieux pour évoquer le concert : « Le sanctuaire de Graslin même pour ce "saint mystère" ne pouvait contenir plus d'élus. Beaucoup d'appelés durent rester à la porte. Ils ne s'en consolent pas. » Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1926.

496 Le programme de salle du concert offrant aux auditeurs *Le Crépuscule des dieux* reproduit un commentaire de William C. Ward, traduit de l'anglais par Maurice Léna : « Parmi tant de nobles idées qui distinguent la religion de nos ancêtres, il n'en est pas de plus profonde et de plus sublime que celle qui s'exprime dans le Ragnarocker, je veux dire que ce sentiment que les dieux eux-mêmes, imaginés par l'esprit humain, n'étaient, après tout, que temporaires, et, que, tôt ou tard, une fois leur tâche accomplie, ils disparaîtraient et céderaient la place à quelque chose de plus haut encore et de plus saint [...] Aux croyances évanouies doit succéder la religion de l'amour. » ASCN, carton « programmes » n°1.

497 Le 10 mars 1922, Adolphe Delavaud constate dans *Le Populaire* « Malgré sa nature profondément religieuse, Vincent d'Indy a peu écrit pour l'Église mais ses œuvres dramatiques, *Fervaal*, *L'Étranger*, sont empreintes du plus pur mysticisme chrétien. »

498 Paolo, dans *Le Phare*, le 10 mars 1921, écrit à propos du *Chant de la cloche* que la partition « retrace les différentes phases de la vie d'un artiste, ses élans de foi, sa tendre sensibilité, ses heures de lassitude et d'abattement et finalement son ardent désir de survivre dans son œuvre. »

vertus⁴⁹⁹. Homme mystérieux, il réussit des pêches miraculeuses grâce à une émeraude qu'il porte au front et distribue ses prises aux villageois. Vita, une jeune fille, s'éprend de lui mais, se trouvant trop âgé par rapport à elle, il refuse de l'épouser. L'Étranger meurt en portant secours à une barque en perdition et Vita le rejoint dans la mort. Le héros qui a failli s'oppose aux figures lumineuses. Faust est l'un d'eux.

Les personnages féminins participent également à cette hagiographie. La femme est soit douce, soit parée de vertus reconnues comme masculines, soit encore magicienne, tentatrice, faisant chuter l'homme. Le thème de l'amour fidèle transparaît dans plusieurs partitions choisies par Marguerite Le Meignen. Eurydice, Istar, par amour, décident d'aller chercher leur amant au-delà de la mort. *Fidelio* porte pour sous-titre « Fidelio ou l'amour conjugal. » Le personnage de Léonore travestie en homme sous le nom de Fidelio montre un courage sans faille pour sauver celui qu'elle aime. Claire, la femme amoureuse d'*Egmont*, tente de soulever le peuple pour délivrer le héros condamné à mort. Ayant échoué, elle s'empoisonne pour ne pas lui survivre⁵⁰⁰. Ce sont la mère et la femme de Coriolan qui le supplient d'épargner Rome. Selon Coriolan, la ville s'était montrée ingrate à son égard et il avait décidé de la détruire. Le dévouement semble l'unique but de certains personnages féminins, telle Guilhen dans *Fervaal* ou Senta dans *Le Hollandais volant*⁵⁰¹. La compassion est la vertu principale de nombre de femmes. Dans *La Légende de sainte Elisabeth*, le résumé de l'action contenu dans le programme de salle insiste sur ses qualités de mère toute dévouée à ses enfants et aux pauvres qu'elle secourt en cachette⁵⁰². Après le décès de son mari, mort lors d'une

499 Le commentaire d'Albert Gassorah le prouve clairement : « L'Étranger est la personnification du dévouement, du sacrifice, de l'amour des faibles et des humbles. » Voir *L'Ouest-Artiste*, 3 avril 1913, p. 4-5.

500 Le programme de salle du 14 janvier 1921 parle de « l'humble amour d'une fille du peuple pour le comte Egmont. » Voir ASCN, carton « programmes » n°1.

501 « Sa destinée de femme est remplie. Elle s'est dévouée. » Programme de salle, concert du 11 février 1922 (*Fervaal*, festival Vincent d'Indy) ASCN, carton « programmes » n°1. L'analyse anonyme du *Hollandais volant*, dans le programme de salle du 15 février 1924, glorifie « un noble cœur de femme qui aspire à se dévouer » et « le regard d'une femme pleine de sainte commisération et de divine miséricorde. » ASCN, carton « programmes » n°1.

502 « Femme miséricordieuse, sa vie s'est écoulée pure, belle et tranquille, à secourir les malheureux. » Analyse de Rhené Baton dans le programme de salle, 28 novembre 1922, ASCN, carton « programmes » n°1. Adolphe Delavaud, dans son commentaire du concert, reprend la même idée : « histoire émouvante de la charitable landgravine de Thuringe qui, après avoir perdu son mari mort aux croisades, fut chassée avec ses enfants par son implacable belle-mère et mourut dans la misère parmi les malheureux dont elle avait toujours été la providence. » Voir *Le Populaire*, 30 novembre 1922.

croisade, elle endure avec une infinie patience les brimades de sa belle-mère. La femme est vue aussi comme une parfaite chrétienne, capable de convertir le guerrier le plus farouche. C'est le cas de Guilhen dans *Fervaal*⁵⁰³. Plusieurs figures bibliques sont mises en valeur : *La Sulamite* « scène lyrique » de Chabrier dépeint la femme sensuelle du *Cantique des cantiques* « attendant au désert Salomon qu'elle aime⁵⁰⁴. » La femme peut aussi se montrer rusée comme Shéhérazade. C'est elle qui triomphe du sultan persuadé jusque là « de la fausseté et de l'infidélité des femmes⁵⁰⁵. » Dans le poème symphonique de Camille Saint-Saëns, *Le Rouet d'Omphale*, Omphale, reine de Lydie réduit Hercule à un rôle de fileur de laine.

A l'opposé des figures parées des vertus chrétiennes, plusieurs tentatrices, plusieurs magiciennes apparaissent dans les programmes. Kundry dans *Parsifal*, la Tennin dans le ballet *Hagoromo* de Georges Migot, la Péri dans le ballet éponyme de Paul Dukas, Dalila dans *Samson et Dalila* de Saint-Saëns, Psyché, Viviane, semblent le contrepoids des « saintes en leur auréole. » A côté de personnages empruntés à la Bible, plusieurs créatures imaginaires font partie de diverses mythologies. La Tennin, présente dans le bouddhisme japonais, demande au pêcheur Hakourio de lui rendre sa robe dont il s'est emparé et sans laquelle elle ne peut vivre. Il accède à son souhait en échange d'une danse de la divinité. Le programme de *Psyché* de César Franck est tiré des *Métamorphoses* d'Apulée. Psyché ne respecte pas l'interdiction de connaître le visage de son amant. Condamnée à souffrir sur terre, elle est ensuite pardonnée et pourra retrouver le séjour des dieux de l'Olympe. Dans le cycle arthurien, la fée Viviane présente dans *Myrddhin* de Paul Ladmirault est opposée à l'enchanteur, Merlin. Les auditeurs retrouvent la fée Viviane dans le poème symphonique *Viviane* de Chausson.

La question politique

L'actualité politique est perceptible dans l'élaboration de certaines soirées. Les

503 « Par elle, Fervaal a connu combien froide était son antique religion : elle lui a révélé la religion de l'amour. Par elle, il a compris la raison de vivre : elle peut mourir. » Commentaire de Pierre de Bréville reproduit dans le programme de salle du 11 février 1922 ; ASCN, carton « programmes » n°1.

504 Voir programme de salle, ASCN, carton « programmes » n°1.

505 Argument de Rimskij-Korsakov cité dans le programme de salle du 16 février 1923 rédigé par Étienne Destranges ; ASCN, carton « programmes » n°1.

années qui font suite à la Première Guerre mondiale pouvaient faire croire à une paix durable : la conférence de Locarno en 1925 qui laisse entrevoir la sécurité en Europe, l'admission de l'Allemagne à la Société des nations en 1926, le plan Young permettant à l'Allemagne un paiement réduit et échelonné des réparations de guerre, l'évacuation de la Rhénanie en 1930, donnent l'illusion d'une détente persistante. Pourtant, dès les années vingt, la crise économique mondiale a des conséquences catastrophiques sur les relations internationales. Très affectée par ces difficultés économiques, l'Allemagne réclame l'annulation des réparations de guerre qu'elle obtient en 1932. Elle a commencé à réarmer dès 1930. En Italie, le fascisme, apparu dès 1919, prend une nouvelle ampleur sous l'impulsion de Mussolini entre 1922 et 1925. Le 30 janvier 1933, Hitler est nommé chancelier du Reich. La guerre d'Espagne débute en 1936. Le 12 mars 1938 l'Allemagne rattache l'Autriche à l'Allemagne : c'est l'Anschluss. Le 28 septembre 1938, alors que la guerre semble inéluctable car Hitler veut annexer la Tchécoslovaquie, Mussolini propose une conférence internationale à laquelle les Tchécoslovaques ne sont pas conviés. Cette conférence devait régler le problème des Sudètes. Le 30 septembre 1938, par les accords de Munich, l'armée allemande pénètre en Tchécoslovaquie et annexe les Sudètes. L'Europe croit la guerre évitée. Le 1^{er} octobre *L'Ouest-Éclair* titre : « La paix est sauvée. » Pas pour longtemps ! « Septembre 1939 est l'aboutissement de longues années de tensions » écrit Philippe Burin⁵⁰⁶.

Tous ces événements ont une influence sur le choix des programmes de la Schola de Nantes. Pour Marguerite Le Meignen, dans les années trente, époque de difficultés économiques et politiques, sa société doit promouvoir les solistes nationaux. Signer des contrats avec des artistes français est à l'ordre du jour en 1932. En invitant le maire et le préfet au concert du 1^{er} février 1932 que dirige Désiré-Émile Inghelbrecht, Marguerite Le Meignen précise bien la nationalité française du chef d'orchestre et des solistes⁵⁰⁷.

La guerre d'Espagne est évoquée à travers la correspondance de Marguerite Le Meignen et Jane Évrard. Marguerite Le Meignen adhère du bout des lèvres à un projet de programme espagnol tout en gardant le nom d'un compositeur proposé. Comme

506 Pour tout ce paragraphe sur l'arrivée de la Seconde Guerre mondiale voir *Mémoires du vingtième siècle*, encyclopédie Bordas, 1930-1939, Paris, SGED, 1989, 431 pages, p. 1-17.

507 Voir la lettre du 25 janvier 1932. ASCN, dossier 1932.

toujours la directrice de la Schola se montre attentive à se couler dans l'opinion d'une certaine partie de la société nantaise, celle qui assiste aux concerts de la Schola⁵⁰⁸.

Engager un chef d'orchestre peut être un geste politique. Marguerite Le Meignen est soumise aux pressions de la préfecture de Nantes et à celles de la population qui ne souhaiterait pas voir inviter à Nantes un chef allemand⁵⁰⁹. Lorsqu'elle désire, pour répondre aux vœux du préfet, en 1932, engager Franz von Hoesslin déjà venu l'année précédente, la directrice explique au chef d'orchestre que les finances de la Schola ne permettent pas de l'engager à nouveau. Mais le refus n'est pas uniquement d'ordre budgétaire. Le pays est très hostile à l'Allemagne qui ne veut pas payer les réparations de guerre⁵¹⁰. Malgré tout, les négociations se sont poursuivies, non sans inquiéter la directrice de la Schola⁵¹¹. Une partie de la presse nantaise relaie cette xénophobie dès

508 « Actualité !!! » écrit Jane Évrard dans un courrier non daté de 1936. La cheffe d'orchestre propose une seconde partie de programme entièrement constituée de musique ibérique. Marguerite Le Meignen répond, le 20 octobre 1936 : « Les actualités espagnoles sont assez lamentables pour qu'on ne leur donne pas trop d'importance chez nous où les esprits sont assez surexcités. Aussi, si vous avez une autre école, je le préférerais. Tout au moins, un peu moins d'espagnol. » Malgré tout, elle est tentée par une partition du père Donostia dont Jane Évrard lui avait parlé : « on me dit qu'il est encore vivant, étant resté en France au moment tragique. » Le projet n'aboutira pas « car on est sans nouvelles du père Donostia et chez Eschig (qui est son éditeur) on ne peut me donner le matériel de la *Sainte Cécile*, le père l'ayant emporté avec lui en Espagne. » Lettre non datée, « ce vendredi. » Voir ASCN, dossier 1937. Jose Gonzalo Zulaika Arregui, né en 1886, est ordonné prêtre, et prend alors le nom de son village natal. Il devient Jose Antonio de Donostia. Il recueille tout au long de sa vie les chants populaires basques. Les franquistes persécutant ceux qui œuvrent pour la culture basque, ses supérieurs l'envoient en France où il vécut de 1936 à 1943.

509 « J'ai reçu hier la visite du président du Conseil de la préfecture de Nantes, monsieur Vieillecaze [*sic*], envoyé par le préfet pour savoir "s'il entrait dans mes intentions d'engager Franz von Hoesslin pour le concert du 14 mars", ceci à la demande de monsieur François-Poncet, ambassadeur de France à Berlin, qui verrait avec plaisir cet engagement se conclure. » Lettre à Marcel de Valmalète, 25 décembre 1931. Von Hoesslin a probablement demandé à venir diriger la Schola qu'il a défendue lorsqu'elle était menacée de disparition, à la suite de coupes budgétaires dans les subventions. Cependant les cachets demandés par le chef d'orchestre et son épouse, qui participera au concert en tant que cantatrice, ne peuvent être supportés par la Schola. La directrice se dit « très ennuyée. C'est très contrariant après tout ce que von Hoesslin a fait auprès de François-Poncet pour remettre la Schola à flot. » ASCN, dossier 1932. Mots soulignés par la rédactrice.

510 « Et puis il y a autre chose, c'est l'article paru ce matin au sujet des "réparations de guerre." Si l'Allemagne déclare qu'elle ne paiera pas, malgré toute l'admiration que nous avons pour von Hoesslin et la sympathie personnelle que j'ai pour lui, il sera de toute impossibilité d'avoir son concours ici, car la population ne me le pardonnera pas. Lettre du 10 janvier 1932 à Marcel de Valmalète. ASCN, dossier 1932. *L'Ouest-Éclair*, le 10 janvier 1932, titre en première page : « Le chancelier Bruning [*sic*] informe l'ambassadeur d'Angleterre à Berlin que l'Allemagne ne pourra plus payer les réparations. »

511 Marguerite Le Meignen, le 25 janvier 1932, écrit à Marcel de Valmalète : « Je suis très anxieuse au sujet du concert du 14 mars avec von Hoesslin et quatre solistes allemands. Les événements, la tension des esprits créant, ici, une certaine agitation. Les ennemis de la Schola en profitent pour nous traiter de "mauvais patriotes." Arcouët a été obligé de renoncer à sa tournée en Allemagne, son imprésario Lewill lui ayant télégraphié de s'abstenir. Nous sommes si bêtes en province, c'est une provinciale qui vous le dit. ASCN, dossier 1932. L'étroitesse d'esprit des Nantais est à nouveau signalée au même interlocuteur le 2 mars 1932 : « Il faut vraiment être en province pour comprendre l'imbécillité et

1931⁵¹². Mais Ladmirault, rendant compte du concert, n'entre pas dans la querelle⁵¹³. Finalement, le concert prévu le 14 mars 1932 est reporté au 5 décembre 1932. Le 17 mars 1932, Franz von Hoesslin fustige la frilosité nantaise⁵¹⁴. Les artistes allemands conviés déplorent aussi le chauvinisme affiché par une partie de la population. Le chanteur allemand Johannes Willy est l'un d'eux⁵¹⁵. Ernst Lottorf, autre chanteur allemand, se montre lui aussi très touché par l'accueil qu'il a reçu à Nantes. Par ailleurs, la haine contre l'Allemagne se manifeste dans une lettre de Pierné du 25 mai 1933 où il évoque « Kahnt, éditeur boche suspect qui veut se dérober aux droits prévus à notre contrat⁵¹⁶. » L'arrivée au pouvoir de Hitler change la vie musicale allemande et française. A la fin de l'année 1936, Nantes se glorifie de donner en première audition française, *Christophe Colomb* de Darius Milhaud, dans sa version de concert. Venu à

l'étroite mentalité des gens. » ASCN, dossier 1932.

512 *L'Écho de la Loire*, 25 mars 1931. Au lendemain du concert de mars 1931, Le Triton, pseudonyme de Philibert Biton, donne un compte rendu. « Madame la Présidente était particulièrement nerveuse ces jours-ci. [...] Comment les cinq vedettes [allemandes] seraient-elles accueillies ? N'avait-on pas parlé de coups de sifflets ? Et pendant le concert la froideur de la loge préfectorale, froideur très remarquée, n'allait-elle pas glacer la salle entière ? Mozart n'aimait pas les Français. [...] Cela ne nous empêche pas de l'aimer et personne n'aurait songé l'autre soir à lui faire payer ses injures. Les cinq Allemands appelés pour le concert de la Schola aiment-ils la France ? Nous n'en saurons jamais rien. » Le livre de comptes de la Schola fournit les cachets globaux des artistes de la saison 1930-1931. Le 17 décembre 1930, la Schola offre à Walther-Boer et Suzanne Balguerie 5 800 francs, le 16 janvier 1931 à Rhené Baton, Joan Cross et Francine Vasse 5 300 francs, le 20 février 1931 à Inghelbrecht et Gérard Hekking 5 800 francs, le 23 mars 1931 à von Hoesslin et aux quatre solistes allemands 10 200 francs.

513 « Souvent les xénophobes outranciers sont ceux qui n'ont pas fait la guerre. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 25 mars 1931.

514 « C'était très triste pour nous de recevoir l'autre fois votre lettre dans laquelle vous écrivez la résolution de différer le concert jusqu'au mois de novembre. Et le résultat des élections allemandes vous fait voir que votre conseil [d'administration] était un peu trop anxieux. Et on peut très bien séparer l'art de la politique. C'est ce que nous avons vu au mois de janvier et au mois de février en France : à Nice, Lyon, Strasbourg, Genève [*sic*] où la musique allemande a triomphé et tout le monde a reçu les artistes allemands et moi-même avec une amabilité incomparable. » Lettre à Marguerite Le Meignen. ASCN, dossier 1932.

515 Johannes Willy remercie de l'accueil qu'il a reçu à Nantes. « J'espère de tout cœur que nos deux pays parviendront à s'entendre car nous possédons en commun une chose qu'aucun homme d'état ne peut nous donner, la musique, seule monnaie qui ait cours partout. Ce serait une grande joie pour moi de pouvoir contribuer à une entente cordiale en faisant des heureux par ma musique, soit à Nantes, soit dans d'autres villes de votre belle France » écrit-il à Marguerite Le Meignen 2 janvier 1933. ASCN, dossier 1932. De même, Lily Hartung, la compagne d'Ernst Lottorf, venu chanter au concert du 21 janvier 1935, remercie Marguerite Le Meignen de son accueil dans une lettre poignante, tout en s'excusant d'écrire tardivement. « Nous avons été bouleversés par les événements d'Allemagne. Plus que jamais, nous sommes reconnaissants au peuple français qui nous aide à sauver notre art et qui nous donne la possibilité de le cultiver pour qu'il ne se perde pas. » Lettre du 7 juillet 1934, année sans doute erronée : il doit s'agir de 1935 puisque le concert de Lottorf a eu lieu le 21 janvier 1935. ASCN, dossier 1935. Le 8 octobre 1934, *Le Figaro* annonce la prochaine saison organisée par l'imprésario Alfred Lyon. Le nom d'Ernst Lottorf y figure.

516 ASCN, dossier 1933.

Nantes pour préparer avec Pierre Monteux les concerts dont l'un aura lieu à Nantes et l'autre à Paris, Darius Milhaud s'entretient avec la directrice de la Schola et souligne comment l'œuvre n'a pas pu être donnée en Allemagne⁵¹⁷. Ladmirault développe ce propos en expliquant que l'avènement d'Hitler fut « fatal à tout musique moderne⁵¹⁸. »

La xénophobie n'est pas le seul point de vue hostile exprimé à cette époque. Le sentiment antisémite exacerbé chez Hitler parvenu au pouvoir en 1933 semble fort également dans une partie du bureau de la Schola. Il se manifeste dès 1929 lorsque Marguerite Le Meignen, après son divorce, envisage de quitter Nantes et la Schola pour s'établir à Paris où elle a de la famille et des amis, les difficultés financières de la Schola la poussant à envisager cette démarche. Nombre de scholistes l'engagent à revenir assurer les répétitions de chœurs quelques fois par semaine. Cependant, deux membres du bureau mettent en garde la directrice contre deux personnalités nantaises qui, selon eux, seraient hostiles à ce retour ; dans leur courrier, ils n'hésitent à afficher leur antisémitisme⁵¹⁹. Nous ne connaissons pas la réaction de l'intéressée à ces missives où la rivalité musicale se double d'une rivalité religieuse⁵²⁰.

Dans l'élaboration de ses programmes, Marguerite Le Meignen suit de près l'actualité politique. En 1938, elle envisage de « réaliser l'accord de Munich par l'engagement de quatre grands chefs, français, anglais, allemand, italien⁵²¹. » Elle veut, à

517 Darius Milhaud raconte la genèse de l'œuvre : « L'Opéra de Berlin a demandé à mon éditeur de lui réserver la première audition de *Christophe Colomb*. A ce moment, nous avons rencontré en Allemagne des concours très dévoués [...] Mais c'était en 1930. L'arrivée d'Hitler a arrêté tout cela. Après, on n'a plus parlé de *Christophe Colomb*. » Coupure de presse non datée, signée Seltifer. ASCN, dossier *Christophe Colomb*. *Christophe Colomb* a été créé à Berlin au Staatsoper en 1930.

518 « Art de "bolchevik" disent les Nazis. Il fut aussi impossible de donner *Christophe Colomb* en Russie où il fut qualifié de "déliquescence bourgeoise." Comme quoi, toutes les dictatures de droite ou de gauche se rejoignent dans une même incompréhension des questions artistiques. » Coupure de presse non datée, signée Paul Ladmirault. ASCN, dossier *Christophe Colomb*.

519 Louis Rouche écrit à Marguerite Le Meignen, le 16 mai 1929 : « Marx a malheureusement été chargé de voir les Lyon pour leur demander de vous laisser venir de temps en temps à Nantes. D'ailleurs il me semble qu'il n'encourage pas votre retour et qu'il a un youpin quelconque en vue. » Le même jour, Herbert Kerr, membre de la Schola, écrit à son tour : « La collusion du juif Marx lié au juif Lyon avec le jésuite Magdelaine ami des Le Meignen, manœuvre certainement pour que vous ne reveniez pas à Nantes. Le boulevard Delorme [adresse de Charles Le Meignen dont Marguerite Le Meignen a divorcé] est certainement intéressé à la combinaison. » Jean Marx, né à Nantes le 20 janvier 1894 est mort à Auschwitz le 10 mars 1944. Mention le 15 février 1947 sur son acte de naissance ; actes d'état civil de Nantes, n° 28, année 1894.

520 Le courrier de Louis [Feildel] le confirme : « Magdelaine est le plus dangereux ; la fin de la Schola ouvrirait des routes pour les gens de la Boîte à Musique dont l'hostilité à notre égard est certaine. Marx lui-même n'a pas été bien rassurant sans se compromettre et en appuyant Magdelaine. » ASCN, dossier « difficultés » 1929.

521 Lettre au préfet de Nantes, 18 novembre 1938. ASCN, dossier 1939.

sa façon, prendre part à l'alliance franco-britannique. Le 8 novembre 1938, elle écrit au chef d'orchestre anglais Sydney Beer pour s'assurer de son concours⁵²². Sydney Beer ayant télégraphié qu'il est malade, le concert prévu le 12 décembre 1938 est reporté au 1^{er} février 1939 avec un autre chef anglais, Clarence Raybould⁵²³. Poursuivant ses entreprises en vue du maintien de la paix, Marguerite Le Meignen s'adresse à Félix Weingartner, chef d'orchestre autrichien puis suisse, pour organiser un concert franco-allemand au mois de mars 1939⁵²⁴. L'impossibilité de trouver une date commune fait abandonner ce projet. Un autre concert est annulé, celui du 27 mars 1939 qui devait être une « grande soirée franco-italienne. » Nous avons évoqué précédemment l'admiration de Marguerite Le Meignen pour Mussolini dont elle espère la protection pour la mise sur pied de son concert⁵²⁵. Les tarifs de location des partitions chez Ricordi étant trop élevés, la directrice cesse les négociations.

Le climat anxieux précédant la guerre est perceptible dans l'un des concerts populaires. Alors qu'en juin 1935, le programme proposait « marches et chansons des provinces de France », celui de mai 1938 fait entendre « chansons et marches françaises et étrangères » parmi lesquelles la *Marche américaine* de Sousa, *Régiment de Sambre et Meuse* de Rauski, *La Madelon* de Louis Bousquet, *Lune de miel* marche canadienne de Georges Rosay. Le protectionnisme touche le monde de la musique⁵²⁶. Les contrats des artistes prennent en compte les conséquences possibles de la guerre imminente⁵²⁷.

522 « Nous voulons, musicalement, honorer votre pays et témoigner notre admiration pour l'intervention qui a sauvé le monde. C'est donc une grande fête de l'amitié franco-anglaise que nous voulons faire. » ASCN, dossier 1938. Le 28 octobre, Marguerite Le Meignen écrit à madame de Valmalète : « Nous tenons à avoir un chef anglais pour faire une grande manifestation franco-anglaise d'actualité. » Elle cherche une œuvre chorale anglaise à chanter en français.

523 Une très large couverture médiatique relate l'événement. L'annonce du concert, son compte rendu avec plusieurs photos sont conservés dans le dossier de 1939.

524 Le 7 octobre 1938, elle lui écrit : « Le maintien de la paix et le rapprochement des peuples que nous désirons tous me fait préparer ma 27^e saison dans un esprit d'accord international. Je voudrais obtenir la direction de quatre grands chefs des quatre nations dont le contact direct a permis d'éviter la catastrophe, afin que notre saison soit sous le signe du "concert européen". La *Neuvième* me paraîtrait tout à fait de circonstance, afin que nous fassions à Nantes une fête franco-allemande qui marque bien notre désir d'entente de l'humanité. » ASCN, dossier 1939. Félix Weingartner répond « Je n'ai qu'un seul espoir, que le monde deviendrait peu à peu plus sage qu'il est aujourd'hui. » Lettre du 17 février 1939, ASCN, dossier 1939.

525 « L'admirable rôle que vous venez de jouer et dont l'humanité doit vous être reconnaissante à jamais, incite les Français qui comprennent, à rechercher, chacun dans leur sphère, la manière de vous dire leur gratitude. » Lettre du 13 octobre 1938, « à son Excellence Mussolini. » ASCN, dossier 1939.

526 « Il y a une taxe à payer si on emploie des étrangers qui n'ont pas de domicile en France. » Lettre de Marguerite Le Meignen à Suzanne Bourdais, 26 décembre 1938. ASCN, dossier 1939.

527 « Une réserve doit être faite pour le cas où la tension des événements internationaux empêcherait les

Des contenus de spectacles variés

Tout au long de sa vie, Marguerite Le Meignen cherche à renouveler la formule de ses concerts. Il s'agit à la fois de goûts personnels et de contraintes budgétaires, ces deux aspects pouvant être étroitement mêlés. Elle a aussi conscience que les nouveautés attirent le public et permettent donc des bénéfices importants. Peu à peu, les principes de la Schola de Paris sont laissés de côté. La mort de Vincent d'Indy en 1931 ne change pas radicalement les programmes de Nantes. Ce sont plutôt les difficultés financières qui inclinent la directrice à infléchir ses orientations.

Les concerts d'hiver

Le lien entre la Schola de Nantes et celle de Paris est sensible à travers le choix du répertoire d'hiver, surtout dans les premières années de la société. Les œuvres religieuses de Bach, Haendel, Franck, Beethoven sont souvent à l'affiche jusqu'en 1929. Les grands oratorios, les messes, les cantates constituent le socle des soirées. En examinant les 88 concerts d'hiver, 81 œuvres sont à caractère religieux sur les 346 partitions interprétées, soit 23,41 % du répertoire. Le public (ou les critiques) semble parfois le reprocher⁵²⁸. La directrice de la Schola doit tenir compte de ces remarques pour conserver les subventions de la mairie. L'orientation de la Schola serait due, selon Marguerite Le Meignen qui le regrette, aux liens avec Vincent d'Indy⁵²⁹.

A partir de 1926, Marguerite Le Meignen se détache des programmes habituels de la Schola de la rue Saint-Jacques, en montrant une prédilection pour les extraits

représentations ; cet empêchement ne donnerait pas lieu à une indemnité. » Contrat du chanteur Jacques Bastard signé le 24 mai 1939. ASCN, dossier 1939.

528 Alain Brisset, fils de Louis Brisset, l'un des directeurs du conservatoire, se souvient de programmes trop souvent religieux : « toujours des oratorios, c'était lassant ! » Entretien du 25 mars 2012. A Albert Wolff qui proposait d'inscrire le *Kyrie* et le *Gloria* de la *Messe* de César Franck sur son programme de 1932, Marguerite Le Meignen répond : « Je ne crois pas que nous puissions donner la *Messe* de Franck car... on nous reproche beaucoup de donner tant de messes et œuvres "religieuses" et après le *Requiem* de Verdi, je suis certaine que nous aurions des ennuis avec le côté socialiste de la mairie. C'est très difficile de trouver des chœurs intéressants en dehors des oratorios. » Lettre d'Albert Wolff 26 novembre 1932, réponse de Marguerite Le Meignen 30 novembre 1932. ASCN, dossier 1933.

529 A Albert Roussel, Marguerite Le Meignen fait savoir, le 7 décembre 1935 : « L'étiquette que nous a épinglée Vincent d'Indy a été souvent lourde à porter alors qu'à la Schola nous ne faisons ni politique ni religion. » ASCN, dossier 1935.

d'opéras de Wagner. Aucune œuvre de ce compositeur ne figure dans la liste des concerts donnés par la Schola parisienne entre 1898 et 1925⁵³⁰. Le choix de la directrice fait écho à l'enthousiasme de Vincent d'Indy qui fit plusieurs fois le voyage à Bayreuth⁵³¹. Poursuivant son souhait d'organiser toute la vie musicale nantaise et, en particulier, la programmation lyrique, Marguerite Le Meignen n'hésite pas à planifier une version en oratorio de *Parsifal*⁵³². La presse souligne, dans ses comptes rendus, l'audace de l'entreprise, une témérité qui a engendré un immense succès puisque la salle est « archi-comble. » Devant ce triomphe, Marguerite Le Meignen envisage, en 1938, de reprendre *Parsifal*. Elle prévient le directeur du théâtre Graslin qui lui avait dévoilé la prochaine saison lyrique comprenant cet opéra. Franz von Hoesslin doit diriger des solistes de Bayreuth. La directrice de la Schola rassure Rougé-Bogue : « ce sera différent puisque vous, ce sera en scène⁵³³. » La Seconde Guerre mondiale empêche ce projet de se réaliser.

Aucun concert de la Schola n'a lieu en 1940. Pendant l'Occupation, le groupement ne parvient pas toujours à se produire : plusieurs concerts sont annulés. Le projet de chanter un chœur de Paul Le Flem lors du congrès de l'Institut celtique de Bretagne qui se tient à Nantes le 15 mai 1942 lui échappe⁵³⁴. Des représentations folkloriques sont prévues pour ponctuer les journées d'études du congrès, organisées par le cercle celtique de Nantes et le groupe Tréteaux et Terroir. Le dernier soir, un ballet, *Ker Kado*, et un opéra, *Le Rossignol de saint Malo* de Paul le Flem sont donnés au théâtre Graslin. Les solistes de l'Opéra-Comique, où l'œuvre a été créée quelques jours plus tôt, sont accompagnés par l'orchestre que dirige Marc Vaubourgoin. Un autre concert prévu le 18 octobre 1942 est annulé. La Schola devait chanter *Rédemption* de César Franck. Il est très possible que l'annulation soit due à une impossibilité de recruter

530 Voir Vincent d'Indy (dir.), *La Schola en 1925*, op.cit, p. 228-235.

531 Voir Vincent d'Indy, *Ma vie, journal de jeunesse : correspondance familiale et intime, 1851-1931*, choix, présentation et annotations de Marie d'Indy, Paris, Éditions Séguiet, 2001, p. 307-315 et p. 405-410, notamment. En 1876 puis 1886, Vincent d'Indy exprime à ses correspondants son engouement pour les opéras wagnériens.

532 Voir les programmes, annexe n°38 p. 500.

533 Lettre du 15 juin 1938 à Rougé-Bogue. ASCN, dossier 1938.

534 Le 23 mai 1942, Marguerite Le Meignen remet au maire de Nantes le dossier d'annulation du 15 mai « concert auquel la Schola de Nantes a tenté de participer afin de répondre au désir que vous m'en aviez exprimé. » Paul Le Flem réserve l'exécution de son chœur (dont nous ignorons le titre) à la Schola et le refuse à Trécan, directeur de l'Institut celtique de Rennes. L'accord n'ayant pu s'établir, l'œuvre disparaît du programme, « ce qui fait que personne ne le chantera. »

les artistes⁵³⁵. Réussir à produire des spectacles pendant l'Occupation est une préoccupation récurrente. Le couvre-feu, les alertes ou bombardements rendent délicate la programmation⁵³⁶. Les contrats des artistes indiquent qu'ils toucheront un demi cachet si le spectacle est interrompu⁵³⁷. Néanmoins, Marguerite Le Meignen parvient à produire plusieurs soirées en 1942 et 1943⁵³⁸. Les terribles bombardements des 16 et 23 septembre 1943 ayant vidé la ville, elle se réfugie à Vertou, une commune au sud de Nantes, où elle ne peut s'empêcher de continuer son action. Elle forme un chœur avec les habitants de la région auxquels se joignent quelques Nantais⁵³⁹. Le dimanche 7 mai 1944, à 15h puis à 17h, ont lieu à la chapelle de Beautour « deux concerts spirituels par la Schola Cantorum de Nantes » dont la recette est destinée à l'école de garçons créée par l'abbé de Beautour. Marguerite Le Meignen dirige 125 chanteurs accompagnés à l'harmonium par Marcel Courtonne, titulaire des grandes orgues de la cathédrale de Nantes. Entre des extraits du *Requiem* de Mozart et de la *Passion selon saint Jean* les solistes de la Schola, Charles Moysan, Simone Javel, Germaine Poté, Antoinette Bodin chantent Schubert, Gounod, Franck, Haendel. Le violoncelle solo du théâtre Graslin, Otto Jandin, étoffe le programme avec des pages de Bach et de Schumann. « Je fais des projets par habitude sans savoir s'ils pourront être réalisés » écrit Marguerite Le Meignen⁵⁴⁰. En effet, le 16 mai 1944, elle demande au maire de Nantes une subvention

535 Marguerite Le Meignen écrit à l'éditeur Heugel, le 12 décembre 1942 : « Il ne m'est pas possible pour le moment de vous donner la date exacte du concert, étant en pourparlers avec les artistes. » Le dialogue se poursuit le 26 décembre : « Il ne m'est pas possible de donner actuellement *Rédemption*. J'espère reprendre le projet un peu plus tard et vous demande si je puis conserver le matériel que vous m'avez envoyé ou si je dois vous le retourner. » ASCN, dossier 1942.

536 A Suzanne Bourdais, le 27 novembre 1941, Marguerite Le Meignen indique qu'elle choisit les dates de ses concerts en fonction du calendrier lunaire, car les bombardements sont plus nombreux pendant le premier ou le dernier quartier de l'astre. ASCN, dossier 1942.

537 Le 17 décembre 1941, Marguerite Le Meignen expose à Suzanne Bourdais son indécision : faut-il, en cas d'alerte, rembourser les artistes ? Ou seulement leurs frais ? ASCN, dossier 1942.

538 Voir les programmes, annexe n°38.

539 « Pendant six semaines, j'ai fait travailler 35 garçons et filles de Beautour [un quartier de Vertou] sans aucune notion musicale. Ils sont arrivés à chanter le *Dies Irae* et le *Lacrymosa* du *Requiem* de Mozart, un choral de Bach, le chœur final et les chorals de la *Passion selon saint Jean*. Environ 50 ou 60 chanteurs sont venus qui de Nantes, qui du Poiré-sur-Vie, des Sorinières, de Carquefou, de Moisdon-la-rivière, de saint Étienne de Corcoué [villages proches de Nantes] pour encadrer cette chorale débutante mais qui tenait sa place comme les vieilles troupes. On me demande de continuer. Je continuerai car cela va pouvoir nous mériter une subvention des Beaux-Arts. » Lettre à Barrault, 16 mai 1944 ; ASCN, dossier 1944.

540 Lettre à Barrault, trésorier de la Schola, le 16 mai 1944. Marguerite Le Meignen décrit les conditions de vie des Nantais : « Le jeune Lenoir a été cueilli chez lui... Il part en Allemagne. J'apprends aujourd'hui que notre préfet a été arrêté, on ne sait le motif. Nous sommes sans gaz, sans électricité, on vient de débaucher les Chantiers, enfin c'est le commencement de la fin. J'ai été obligée de

pour monter à Beautour *Orphée et Eurydice*. Il lui faudrait dix-huit musiciens d'orchestre⁵⁴¹. Les soirées d'hiver de la Schola connaissent une fréquence plus régulière à partir de 1945. Le 24 mars et le 28 avril Désiré-Émile Inghelbrecht puis Jean Giordano sont invités à diriger. Toutefois c'est seulement en mars 1947 que Marius-François Gaillard conduit le *Requiem* de Verdi. La Schola a réussi à survivre durant l'Occupation. Ses programmes sont alors, comme pendant la Première Guerre mondiale, en grande partie religieux, se rapprochant de ceux de la Schola parisienne⁵⁴².

La danse

L'évolution du contenu des programmes de la Schola montre, dès les années vingt, une indépendance de plus en plus marquée par rapport à l'école fondée par Vincent d'Indy, lorsque Marguerite Le Meignen fait figurer la danse dans les concerts, bien loin en cela des principes religieux qui gouvernent la Schola parisienne⁵⁴³. A Paris, Marguerite Le Meignen a assisté, salle Pleyel, à un spectacle de danse accompagné par l'orchestre que dirige Pierre Monteux⁵⁴⁴. Voilà sans doute ce qui l'encourage à faire de même à Nantes⁵⁴⁵. Et surtout, la directrice de la Schola espère une salle bien garnie, tout en se méfiant des réactions du public⁵⁴⁶. Introduire la danse dans les soirées est l'un des

commander des photocopies du *Magnificat* de Bach. Il était devenu impossible de se procurer des exemplaires et je n'en avais pas assez, pas plus que du *Requiem* de Mozart. » L'imprimerie nantaise étant fermée, les jeunes gens de Beautour confectionnent des programmes manuscrits qu'ils ornent de dessins.

541 « Il serait tout de même dommage de donner *Orphée* (même à Beautour) avec un seul piano, et, réduits à nos seuls moyens, nous ne pouvons pas envisager davantage. Peut-être jugerez-vous que, à cette époque, nous sommes bien hardis de faire des projets. » Lettre à Barrault, 16 mai 1944 ; ASCN, dossier 1944.

542 Voir les programmes en annexe n°38.

543 Les Nantais assistent à plusieurs spectacles de ballets. Le 3 décembre 1923, des ballets russes se produisent au théâtre Graslin. La presse ne donne aucune information sur la compagnie, se contentant, dans le compte rendu de la soirée, de souligner une musique de piètre qualité et un orchestre mal accordé. Le 6 février 1939, les « ballets de Moscou » proposent « la danse à travers les âges. » Paul Ladmiraault regrette une prestation accompagnée d'un seul piano. Plus ambitieuses, les soirées du 22 janvier à 20h30 et du 25 janvier 1925, à 14h et à 20h30 sont réservées aux Ballets Suédois avec à leur tête Jean Börlin.

544 Voir le courrier adressé à Ione et Brioux le 28 janvier 1936. ASCN, dossier 1936.

545 « Des ballets ! Des ballets ! C'est la grande attraction de cette saison artistique où les maîtres de danse paraissent beaucoup supérieurs aux maîtres chanteurs. On aurait donc bien étonné les habitués et fervents de la Schola si on leur avait prédit qu'un jour le théâtre Graslin serait plein d'un public attentif au spectacle d'une ballerine » écrit Adolphe Delavaud. Voir *Le Populaire*, 18 mars 1938.

546 « Je tiens à garder une tenue artistique à ce concert... d'un genre nouveau dans les annales de la Schola... mais le public est dur à attirer. » Lettre à Suzanne Bourdais, 5 février 1936, ASCN, dossier

projets très anciens de Marguerite Le Meignen bien avant la naissance officielle de la Schola nantaise⁵⁴⁷. La danse passe au premier plan dans certaines soirées. Le 10 janvier 1922, la partition de *La Péri* de Paul Dukas est ornée des danses de Melchior et de madame Napierkowska. Une partie de la presse se montre sévère⁵⁴⁸. Habile à saisir l'air du temps, Marguerite Le Meignen qui assiste régulièrement aux spectacles de la capitale, a certainement pensé qu'elle pourrait reproduire à Nantes les réalisations des Ballets russes de Diaghilev mais également celles de d'autres compagnies de danse comme les *Ballet suédois*. En 1931, Marguerite Le Meignen envisage un spectacle mêlant danse et musique avec Désiré-Émile Inghelbrecht et sa compagne, la danseuse Carina Ari⁵⁴⁹. Le projet ne se réalise pas mais la directrice poursuit son idée : mêler danse et musique. Deux danseurs parisiens, Ione et Brioux participent à la séance musicale du 4 mars 1936⁵⁵⁰. La Schola est alors très occupée avec la préparation de *Christophe Colomb* et ne peut travailler d'autres chœurs. Jane Évrard dirige quelques pièces instrumentales, une pianiste soutient les évolutions des danseurs. Marguerite Le Meignen a préparé le spectacle en détaillant à Ione et Brioux ses souhaits, dont le principal et de choisir des œuvres de qualité pour la partie dansée du programme. Elle cite l'exemple de la soirée dirigée par Pierre Monteux, salle Pleyel, afin de déterminer la mise en scène⁵⁵¹. Même si la presse est dans son ensemble laudative, Marguerite Le

1936.

547 Voir précédemment les concerts privés de 1910 p. 51.

548 Cox, écrit : « Vraiment il y a de la gageure et une trop forte dose d'effronterie impudique dans cette danse des Péris, telle que l'a imaginée Mme Napierkowska. Qu'on admire sa souplesse tant qu'on voudra... Mais il y a au cirque des contorsionnistes encore plus souples. N'en parlons pas davantage si ce n'est pour dire que la musique de Paul Dukas ne gagne pas à être accompagnée de cette glose dansée. Elle ne va pas d'ailleurs sans véritable contresens. » *L'Ouest-Éclair*, 12 janvier 1922.

549 « Pour la saison prochaine, j'ai un projet épatant, vous allez en juger. Que diriez-vous si nous entremêlions la danse à la musique ??? Une reconstitution des danses 1830 par, naturellement, madame Carina Ari. Une première partie avec l'orchestre et à la fin de celle-ci quelque chose comme *L'Invitation à la valse*, une seconde partie avec l'orchestre et pour finir la *Fête polonaise* avec les chœurs et la danse. Au point de vue pratique, nous ferions mettre sur la fosse d'orchestre une sorte de "pont d'argent" pour madame Carina ; les chœurs et l'orchestre resteraient sur la scène. Qu'est ce que vous diriez de cela en principe ??? » Lettre à Inghelbrecht, 2 juillet 1931 ; ASCN, dossier 1931. Nous respectons la ponctuation de la rédactrice.

550 Le programme de salle précise : « soirée de musique et de danse. » Yves Brioux (1905-1991) est un danseur et pédagogue français. Il a pour partenaire Geneviève Ione. Si leur talent est apprécié, une partie de la presse déplore leur venue dans un concert symphonique : « Nous regrettons le voisinage de deux danseurs qui déparaient la tenue du concert. » Voir ASCN, dossier 1936, *Le Monde musical*, Nantes ; coupure non signée et non datée. Dr H.D., reprend le même argument : « Nous regrettons que les concerts de la Schola tendant ainsi au music-hall. Si cela donne satisfaction au public, tant mieux pour les organisateurs. » Voir *L'Écho de la Loire*, 6 mars 1936.

551 Voir le courrier adressé à Ione et Brioux, 28 février 1936. ASCN, dossier 1936.

Meignen ne semble pas satisfaite. Envisageant une nouvelle collaboration avec Jane Évrard, elle lui écrit le 15 octobre 1936 afin de proposer un programme sans danse⁵⁵².

Bénéficiant d'une première audition en France, le ballet de Georges Migot, *Hagoromo*, est autrement ambitieux : il occupe toute la seconde partie de la soirée du 10 mars 1938. Marguerite Le Meignen ayant compris que la musique seule ne peut attirer un public important, décide de programmer la « symphonie chorégraphique et lyrique avec chant et chœur mixte sur un texte de Georges Migot et Louis Laloy »⁵⁵³. Les communiqués de presse mettent en lumière l'originalité de l'entreprise, l'adéquation parfaite entre musique, danse, mise en scène, éclairages et décors ainsi que la perfection de sa réalisation⁵⁵⁴. Une nouvelle facette du talent de Marguerite Le Meignen apparaît : elle est metteur en scène, conceptrice et réalisatrice de décors et de costumes, comme l'apprend au spectateur le programme de salle. De très nombreux échanges ont lieu entre les artistes tant le projet est complexe. Seltifer, dans *Le Phare* résume bien le sentiment du public : l'aspect visuel prend le pas sur le contenu musical de l'œuvre. La partition réunit deux solistes, une danseuse, la princesse Leïla Bederkhan et un chanteur, Tsungdo Maki. Deux jugements s'affrontent. Celui de Paul Ladmirault est enthousiaste. Il est sensible à l'aspect poétique et onirique du spectacle⁵⁵⁵. A l'opposé Dr H.D. s'étrangle de fureur. Il déplore qu'aux concerts, la Schola préfère des « auditions », prédisant la mort

552 « Il n'est pas question de danseurs (de funeste mémoire) » ASCN, dossier 1937.

553 Nous voulons monter le ballet avec chœurs *Hagoromo*, représenté au Japon et à Monte Carlo et jamais en France. Il y a plusieurs années que je pense à cette œuvre comme un moyen d'intéresser un public qui devient de plus en plus rétif. Chœurs et danse, formule nouvelle. Le succès que nous avons eu dans *Orphée*, avec une figuration énorme et des costumes mirobolants (de mon crû), l'enthousiasme de la mairie socialiste qui avant ne m'était pas très favorable, m'encourage fort à tenter cette affaire. » Lettre à Albert Wolff, 21 septembre 1937. ASCN, dossier 1937.

554 « Conçu dans l'esprit d'une estampe japonaise, ce ballet sera réalisé dans un décor absolument neuf et des costumes inédits du plus chatoyant effet. Il sera utilisé le nombre imposant de neuf projecteurs donnant les couleurs les plus diverses[...] L'ensemble plastique des cinquante charmantes scholistes [...], vagues et nuages, brouillards et tristesses, pour lesquels ont été créés et exécutés des costumes inédits [...], les chœurs prendront une part directe à l'action, dans un costume en harmonie avec le décor. » Les maquettes et la réalisation des costumes sont l'œuvre de Marguerite Le Meignen. Voir ASCN, dossier 1938.

555 « Rien de plus original que les vagues, les nuages et les navires évoqués par des figurants drapés d'étoffes de toutes nuances, avec leurs mouvements ingénieusement ordonnés pour suggérer l'ondulation des flots, le passage lent des nuées et des voiles. Et derrière une toile de fond transparente, apparaissaient des personnages de rêve, génies et déesses. » Ladmirault parle d'une « fusion complète des sons et des images » réalisée par Georges Migot dont il se plaît à rappeler les dons d'artiste peintre. Voir *L'Ouest-Éclair*, 11 mars 1938.

de la société⁵⁵⁶. Le critique dénie toute valeur à la musique⁵⁵⁷. Le même rédacteur constate la réussite financière indéniable, le théâtre Graslin étant « absolument comble. » Selon lui, seule la recette compte, ce qui n'est sans doute pas tout à fait faux. La pudibonderie s'étale dans la suite du compte rendu : la chorégraphie et le costume de la danseuse seraient indécents, choquants pour les choristes de la Schola⁵⁵⁸.

Ayant compris que les ballets attirent le public, Marguerite Le Meignen met en scène de jeunes danseuses lors des concerts populaires. Ce choix est dicté par deux critères : un succès assuré et un moindre travail pour les chœurs qui, participant à trois concerts populaires, ne peuvent trouver suffisamment de partitions nouvelles et suffisamment de temps pour les apprendre⁵⁵⁹. Madame Delpierre, directrice de l'école de danse municipale, fait collaborer ses élèves. Le 6 juillet 1934, huit jeunes danseuses redonnent les œuvres inscrites à l'examen de fin d'année. Elles interprètent l'*Adagio* du ballet d'*Isoline* d'André Messager et *Le Mariage de Mickey*, fox-trot de R. Bagar arrangé par Francis Salabert et où brille une étoile de six ans⁵⁶⁰. Ce succès encourage Marguerite Le Meignen à renouveler l'expérience deux ans plus tard. Au mois de juin 1936, un des spectacles donnés l'été investit Graslin. La soirée du 22 juin propose en première partie *La Poupée et le soldat de bois*, « fantaisie chorégraphique sur la musique de Léon

556 Le chroniqueur titre : « grandeur et décadence. » « Une société qui, à l'instar d'une nation où les signes de décadence de manifestent est destinée à mourir dans un bref délai. » *L'Écho de la Loire*, 12 mars 1938.

557 « Le public sort désillusionné ou écœuré. C'est un plaisir pour les yeux, mais quant à la musique ! » Un des « musiciens les plus autorisés de notre ville » se plaint d'avoir « cherché vainement une idée musicale, un développement musical dans ce chaos de sons. » *L'Écho de la Loire*, 12 mars 1938.

558 « Les souples contorsions de la princesse Leïla Bederkhan se sont déroulées dans un cadre formé par les jeunes filles de la Société et les chanteurs de la Schola. Nous sommes convaincus que bien des mères de famille auront déploré que leurs filles aient servi de toile de fond à cette danseuse dont la nudité atteignait la limite permise par la police sur une scène de théâtre. » Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1938. L'élaboration du costume de la danseuse fut l'objet d'après discussions entre elle et la directrice de la Schola. Le contrat signé le 15 janvier 1938 en donne la description : « mademoiselle Bederkhan devra fournir la trousse[sorte de culotte] et le soutien gorge (ce qui revient à dire son costume de sortie de l'eau, ceci suivant son goût. » ASCN, dossier 1938.

559 Le 1^{er} juillet 1934, Marguerite Le Meignen écrit au directeur du syndicat d'initiative de Nantes : « Le ballet apportera une grosse attraction étant donné que je ne puis pas renouveler complètement mon programme de musique par manque de temps de répétition et manque de musique nouvelle. » Le concert est gratuit mais un certain nombre de chaises payantes sont prévues. La directrice de la Schola espère que les familles des danseuses seront nombreuses à les occuper, procurant un bénéfice qui servira à couvrir les frais occasionnés par l'intervention de l'école de danse. Elle demande « le plus de chaises possible » utilisant même celles de la salle de répétition de la Schola.

560 Dans son compte rendu, Ladmiraault note : « Écarquillés par la surprise, les yeux des marins brillent dans l'ombre. » Le concert était en effet donné pour fêter l'arrivée de l'Escale atlantique à Nantes. Malgré le vent froid, le ballet est bissé.

Jessel », puis *Giration* « divertissement chorégraphique sur le scénario de Jean Barreyre et René Bizet, musique de Gabriel Pierné », une création à Nantes, la musique étant diffusée par un pick-up, enfin *Le Jeu du feuillu* d'Émile Jaques-Dalcroze⁵⁶¹. À partir du mois de juillet 1936, tous les spectacles donnés pendant l'été, à une exception près, comportent de la danse⁵⁶². Le 5 juillet 1936, le congrès du muscadet organisé à Vertou, commune viticole située au sud de Nantes, se termine par un concert de la Schola avec le concours des enfants de l'école de danse. La première partie fait entendre des chœurs ou des chanteurs solistes, dont les partitions sont ponctuées par la présentation d'accessoires vinicoles tenus par des enfants⁵⁶³. La seconde partie est réservée à trois ballets réglés par Yvonne Gruss. Deux d'entre eux ont déjà été applaudis : *La Poupée et le soldat de bois* et *Les Rêves sont des bulles de savon*. S'y ajoute le *Ballet des cerises*, œuvre d'Émile Jaques-Dalcroze prévue pour quatre exécutantes. Le programme se termine par la *Bacchanale* sur une partition de Grieg. Comme dans les autres ballets, tous les rôles, qu'ils soient masculins ou féminins, ceux du faune, des nymphes, des bacchantes, font appel à dix jeunes danseuses. Le 8 juillet 1936, le concert à la gloire des vins de France est divisé en trois parties. Les deux premières sont chantées, la

561 Le programme justifie l'usage de pick-up : « Ce ballet a été composé à la demande de la compagnie Thomson Houston, dont les machines parlantes en ont assuré l'exécution lors de sa création, le 22 mars 1934, au théâtre des Champs-Élysées. Il a été édité phonographiquement le 12 janvier 1934, sur disque Columbia LFX 337 (grand prix du disque 1934) par onze solistes des concerts Colonne sous la direction de monsieur Gabriel Pierné. » Dans un courrier à Roger Weill, le 14 juin 1936, Marguerite Le Meignen prévient qu'elle insérera cette note dans le programme.

562 Les ballets sont placés généralement en dernière partie du spectacle. Marguerite Le Meignen fait appel aux œuvres de Léon Jessel : *Les Rêves sont des bulles de savon*, partition comportant des chœurs et de la danse, ou *La Poupée et le soldat de bois*. Léon Jessel (1871-1942) est un musicien allemand. Il écrit de nombreuses opérettes. « La prise de pouvoir des national-socialistes signifia la fin de sa carrière, bien que Jessel non seulement se fût déclaré à plusieurs reprises en accord avec les convictions nationalistes allemandes, mais encore disposât d'excellents contacts, entre autres, avec le futur ministre de la propagande Joseph Goebbels. Même l'adhésion de son épouse au parti nazi et une composition dédiée à Mussolini ne put empêcher que Jessel, dès le début de la domination des national-socialistes, fût peu à peu déclaré infréquentable et inexistant. En 1937, il fut exclu de la "section compositeurs" de la Chambre de la musique du Reich et, en décembre 1941, il finit par être incarcéré en raison d'une lettre qu'il avait écrite au librettiste viennois Wilhem Sterk (1880-1945). Jessel mourut en prison. » Je remercie chaleureusement Patrick Lang qui a traduit cet article. Voir MGG, volume 5.

563 Le 6 mai 1936, Marguerite Le Meignen s'adresse à monsieur Jeanneau, président du syndicat viticole de France : « cinquante enfants en costumes des provinces viticoles présenteraient au public, sur une grande estrade, d'énormes bouteilles que je ferais exécuter en carton-plâtre, avec des étiquettes très voyantes au nom des vins qui auraient amabilité de répondre à notre appel. » ASCN, dossier 1936. Glorifier le vin est fréquent à cette époque. Un « grand prix de la chanson bacchique » est décerné en 1937 à l'occasion de l'Exposition internationale de 1937, organisée par le Comité national de propagande en faveur du vin dont le siège social se situe à Paris.

troisième reprend la *Bacchanale*. Chaque détail est soigné⁵⁶⁴.

Marguerite Le Meignen développe de plus en plus la mise en scène de spectacles confiés à des enfants dont la présence sur scène fait accourir les spectateurs. Le plus grand succès est accordé à une « fantaisie "à la manière de" par le Jacky's orchester » produite au théâtre Graslin le 6 janvier 1937⁵⁶⁵. Une fois encore, Yvonne Gruss assure le travail chorégraphique. Le nombre de jeunes scholistes est nettement plus conséquent que pour les spectacles précédents : 35 filles et garçons évoluent sur scène⁵⁶⁶. Les dix-huit boys, les deux gommeuses, la chanteuse, les deux danseuses, les deux amours, les neuf étoiles sont dirigés par le « chef d'orchestre » qui a un rôle de mime⁵⁶⁷. Marguerite Le Meignen flatte le goût de nombreux assistants pour le jazz et le music-hall, espérant ainsi attirer un nombreux public⁵⁶⁸. Une foule de chanteurs à la mode défilent sur scène⁵⁶⁹. Des enfants tiennent avec brio certains rôles chantés⁵⁷⁰. Marguerite Le Meignen fait appel à un metteur en scène, Paul Greslé, pharmacien à sainte Pazanne⁵⁷¹. Il est aussi chargé de régler les lumières. Les archives de la Schola

564 A la fin du ballet *Les Rêves sont des bulles de savon*, les enfants lâchent des ballons. Une photo de l'événement est conservée dans les archives de la Schola. Voir ASCN, dossier 1936.

565 Paul Ladmirault souligne dans sa chronique « le nouvel attrait du programme. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 8 janvier 1937.

566 Les archives de la Schola conservent le brouillon de l'organisation de la « soirée chez les grandes vedettes » imaginée par Marguerite Le Meignen. Voir annexe n°21.

567 Le plan de travail établi par Marguerite Le Meignen prévoit les instruments à mimer : violons, guitare, tambour de basque, mirliton, batterie, trombones, clarinette, tambour, cymbales, trompette. Des jouets sont commandés à « Cotillon théâtre, maison David, Paris. » La facture énumère une flûte, une flûte de Pan, deux saxophones, une trompette, un trombone, un piston, une clarinette, un tambourin, des cymbales, un cor de chasse.

568 Paul Ladmirault est séduit par la prestation : « Jacky Fuller, dix ans, dirige un orchestre muet de saxophones en carton doré, de cymbales silencieuses mais à chacun de ses gestes correspond un autre orchestre dissimulé dans la fosse réalisant exactement les rythmes et les accents tracés en l'air par le précoce kappelmeister. A la manière de Ray Ventura se déroulent des numéros humoristiques, défilent des personnages travestis ou masqués : parmi ces derniers on reconnaît la caricature amusante des célébrités du music-hall, Maurice Chevalier, Mistinguett etc. » *L'Ouest-Éclair*, 8 janvier 1937.

569 *L'Ouest-Éclair*, 8 janvier 1937. Marguerite Le Meignen prévoit la présentations des vedettes Greta Garbo, Gaby Morlay, Anabella, Victor Boucher, Bach, Laurel, Hardy, Marlène sur la chanson *C'est vrai* de Willemetz et Oberfeld, succès de Mistinguett. Des masques ont été commandés à la maison David, à Paris. Dans le brouillon de l'organisation du spectacle, Marguerite Le Meignen suggère d'enlever les masques pour les saluts. Le compte rendu non daté de Dr H.D. Relève « l'entrain, l'allant remarquable de Jacky Fuller qui, joint à une précision de gestes dénote un vrai tempérament musical. » A l'origine, le rôle devait être tenue par une fillette mais Marguerite Le Meignen a probablement remarqué les dons du jeune garçon.

570 Seltifer décerne une « mention d'excellence pour l'étourdissante Françoise Vieux, d'un chic et d'un abattage inouïs : expression, intonation, gestes, fantaisie, tout y est déjà. » Article non daté du *Phare*, ASCN, dossier 1937.

571 Paul Greslé est célèbre à Sainte-Pazanne pour ses représentations du *Christ-roi* dont il est l'auteur et qui fut créé en 1933.

conservent le tapuscrit dû à Marguerite Le Meignen. Elle imagine onze numéros, décrit la mise en scène, indique les chansons utilisées : ce sont de grands succès du music-hall. Se succèdent *El Relicario*, paso-doble composé par Jose Padilla en 1914, *Bonsoir madame la lune* dû à Émile Bessière et Paul Marinier, écrit en 1899, enregistré en 1928 par Fred Gouin pour la firme Odéon⁵⁷², *C'est vrai* sur des paroles de A. Willemetz et une musique de C. Oberfeld, succès de Mistinguett, *Un tout p'tit peu* de Maurice Chevalier⁵⁷³. L'intuition de la directrice de la Schola se révèle juste : ce type de spectacles déchaîne l'enthousiasme. Dans *Le Jeu du feuillu*, étudié dans le prochain paragraphe, certains rôles exigent une chorégraphie. Marguerite Le Meignen se fait aider par une ancienne danseuse du théâtre Graslin, madame Lemoine, tout en se méfiant de ses projets⁵⁷⁴. La directrice de la Schola, quoique non spécialiste, a compris que reproduire un vocabulaire chorégraphique ne peut convenir à de très jeunes danseuses. La participation d'enfants à diverses chorégraphies se retrouve dans plusieurs spectacles d'hiver ou d'été. La distribution de *Hagoromo* fait apparaître le nom des jeunes danseuses et de Jacky Fuller, noms cités dans *La Damnation de Faust* l'été 1938, *Samson et Dalila* en 1939.

Faire chanter des enfants

Dès 1923, Marguerite Le Meignen forme une schola enfantine. Nous pouvons nous demander si son goût pour l'éducation artistique en est la raison, s'il s'agit de son bon contact avec de jeunes chanteurs, ou si elle pense ainsi avoir une pépinière de futurs scholistes adultes à moins qu'elle n'ait compris tout le parti qu'elle peut tirer de cette phalange propice à attirer le public. Dans l'état actuel de nos recherches, nous ignorons

572 Marguerite Le Meignen prévoit un costume de Pierrot passant la tête dans un croissant de lune. De nombreux dessins de l'époque, des cartes postales reprennent ce motif.

573 Voir le brouillon, annexe n°21.

574 Toutefois, Marguerite Le Meignen se méfie des projets de la chorégraphe qu'elle juge inadaptés. « Si je la laissais faire, nous tomberions dans le "genre Graslin." Je n'aime pas beaucoup la réalisation telle qu'elle se présente sur la partition. Il y a des choses ridicules, par exemple les "baisers à la pincette", les "menaces du doigt"... Cela fait tout à fait pensionnat. Mais comme je n'ai aucune compétence, je ne puis pas trancher la question... Et j'attends vos lumières. » Marguerite Le Meignen ne se montre pas satisfaite de sa collaboratrice : « La partie chorégraphique me semble très difficile à mettre au point car madame L. persiste à vouloir faire danser des enfants qui n'ont aucune notion de danse... Il faudrait réduire cela à des mouvements d'ensemble et je ne trouve pas les compétences pour le lui dire. » Lettres à Paul Greslé, 1^{er} mars et 3 avril 1936. ASCN, dossier 1936. Mots soulignés par la rédactrice.

si d'autres scholas comportent un chœur d'enfants. A Nantes, les chœurs d'enfants sont ceux des maîtrises de la plupart des églises et surtout celui de la cathédrale. Tous donnent une audition annuelle. La chorale enfantine de la Schola poursuit d'autres buts.

Faire évoluer des enfants sur scène charme les spectateurs et attire un public dense. Le chœur d'enfants de la Schola intervient à plusieurs reprises entre 1923 et 1938, lors des concerts d'hiver, dans trois concerts essentiellement consacrés à Pierné, dans *Le Jeu du feuillu* d'Émile Jaques-Dalcroze qui connaît trois représentations et dans une soirée réservée à la *Passion selon saint Matthieu*. Ce groupe enfantin se produit également lors des concerts d'été. Il est recruté parmi les enfants des scholistes, des membres de l'orchestre, des souscripteurs et abonnés, d'amis nantais mais aussi parmi les familles des solistes invités à la Schola⁵⁷⁵. La première mention de ce chœur se trouve dans le programme du 21 mars 1923. La Schola enfantine compte alors 270 petits chanteurs, dit ce programme, élèves de mesdames Martineau, Combes, Crochet, Herbreteau, Houdbine, Fein, mesdemoiselles Marie-Louise Naux, Choblet, Véron, Bourdon, messieurs Rousse, Le Guennant⁵⁷⁶. La liste des noms donne un total exact de 249 enfants, 156 filles et 93 garçons. Une annonce du concert du 19 avril 1934 paraît dans la presse locale afin de solliciter les volontaires⁵⁷⁷. Certains jeunes chanteurs semblent particulièrement doués. Requis pour *Saint François d'Assise* de Gabriel Pierné, ils font l'émerveillement de Marguerite Le Meignen⁵⁷⁸. De menus cadeaux

575 A Odette Villard qui doit assurer le rôle du récitant dans *Les Enfants à Bethléem* de Pierné, Marguerite Le Meignen écrit, le 5 janvier 1933 : « Si vous avez des enfants qui s'intéressent à la musique, donnez-les moi donc pour les chœurs des *Enfants à Bethléem* (exclusivement chœur d'enfants) dont les répétitions auront lieu le jeudi à 14h [le jeudi est alors jour de congé scolaire] rue Deshoullières. Je serais contente de les voir jeudi prochain. » ASCN, dossier 1934. La liste des choristes enfantins montre la filiation avec les choristes adultes. Marguerite Le Meignen reproche à Philibert Biton de ne pas lui « avoir donné ses enfants » sans que l'on sache s'il s'agit des fils et filles de l'organiste-critique musical ou des choristes de la maîtrise de Saint-Nicolas que Biton dirige. Voir lettre du 28 janvier 1934, ASCN, dossier 1934. Elle-même fait chanter ses filles et fils. Selon Seltifer, « c'est une forme de décentralisation artistique à laquelle ont collaboré d'innombrables familles nantaises. » Article slnd, dossier de presse du 6 janvier 1937.

576 Ces professeurs dirigent des cours privés ou enseignent au conservatoire. Outre son rôle de chef de chœur et chef d'orchestre adjoint à la Schola, Auguste Le Guennant est à la tête de la maîtrise de Saint-Nicolas. Plusieurs femmes citées sont également membres de l'orchestre de la Schola.

577 « la Schola demande le concours non seulement de ses petits choristes de l'an dernier [ayant participé à *saint François d'Assise* de Gabriel Pierné] mais de tous les enfants de 5 à 15 ans. Les parents peuvent être assurés que les enfants seront bien soignés, bien chauffés et bien récompensés après le concert. » Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1934.

578 Le 9 mars 1933, Marguerite Le Meignen écrit à Gabriel Pierné : « Le roitelet, grimpé sur un tabouret, est merveilleux. Il dégoise sa petite histoire de façon surprenante ; à mettre en cage jusqu'au concert ou dans une couveuse ou dans ce que vous voudrez car il est irremplaçable. Inutile de vous dire que

encouragent les petits : confiseries, gâteaux, gommes, crayons mais aussi des billets de tombola dont le gros lot est un gramophone accompagné de plusieurs disques. Le concert de 1923 est richement récompensé : le premier prix des billets tirés au sort est, pour les filles une poupée qui a déjà son nom, «Scholastique » et une auto-skiff pour les garçons⁵⁷⁹. La discipline de la Schola s'applique aussi aux chœurs d'enfants. Une circulaire est distribuée à tous⁵⁸⁰. Outre le planning des répétitions (avec les solistes, puis avec Albert Wolff et enfin, la répétition générale), elle contient des conseils pratiques, tenue en scène, organisation de l'encadrement par les adultes et se termine par le rendez-vous pour la photo sur les marches du théâtre Graslin⁵⁸¹. Cette photo a paru dans la presse, tout comme celle qui réunit les enfants sur les marches de l'escalier du château des Ducs. Un autre cliché a lieu dans la cour du studio de la rue Deshoullières où sont organisées les répétitions. Il est inséré dans le programme du 19 février 1934, ainsi que la liste des noms des enfants, 161 filles et 99 garçons chantant *Les Enfants à Bethléem*. Les talents d'organisatrice de Marguerite Le Meignen sont sans faille⁵⁸².

Le caractère sacré des œuvres interprétées ne se poursuit pas après cette date. Sans doute Marguerite Le Meignen a-t-elle entrevu qu'un nouveau contenu des interventions de la schola infantine attirerait plus de public et donc plus de rentrées financières⁵⁸³. La directrice recherche toujours de nouvelles partitions⁵⁸⁴. Elle offre au

les mères qui ont couvé de tels poussins sont dans un état voisin de la béatitude devant le succès escompté de leur progéniture. » ASCN, dossier 1933. En écoutant les onze petits solistes, Seltifer s'émerveille : « Sur une toile de fond, s'étagaient les oiseaux qui gazouillèrent délicieusement. Compliments à la brochette au centre de laquelle un ravissant pinson chantait "comme un ange" et félicitations particulières au minuscule roitelet à peine sorti du nid mais dont le gosier jeunet sut louer mignonnement le saint Poète. » *Le Phare* coupure de presse sans date, ASCN, dossier 1938.

579 Voir *L'Ouest-Éclair*, 24 mars 1923.

580 L'assiduité est bien sûr recommandée. Les archives de la Schola contiennent une lettre de Rougé-Bogue, directeur du théâtre Graslin. Il se justifie à propos de l'absence de sa fille qui n'a pu assister aux répétitions car elle est interne au lycée. De plus, la famille va partir en vacances. Lettre du 29 mai 1936, ASCN, dossier 1936.

581 Voir ce texte en annexe n°22.

582 Le 1^{er} février 1934, la directrice de la Schola écrit à Simon Borelli, directeur de Graslin, en demandant où elle pourra mettre 250 enfants attendant d'entrer en scène. Une circulaire non datée organise le contrôle des cartes données aux choristes, enfants et adultes, pour pénétrer dans l'enceinte du théâtre. Un dernier incident tracasse Marguerite Le Meignen. Le lycée a prévu des remplacements de cours le jeudi, jour réservé à la répétition avec les solistes. Elle écrit alors au proviseur du lycée Clémenceau pour obtenir la participation de ses jeunes choristes. Voir courrier du 12 février 1934, ASCN, dossier 1934.

583 « La Schola s'orienterait-elle vers la chorégraphie et le spectacle ? » s'interroge Philibert Biton. « Après la belle soirée d'Ione et Brioux, voici *Le Jeu du feuillu*, sorte de féerie pastorale. » Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1936.

584 Dossier de presse sans date, ASCN, 1936. Un échange de correspondances a lieu entre Marguerite Le

public, en 1936 et 1937 trois représentations de l'œuvre d'Émile Jaques-Dalcroze, *Le Jeu du feuillu*⁵⁸⁵. Elles obtiennent un très grand succès. Déjà donnée par d'autres sociétés à Nantes, ces pages connaissent une ampleur nouvelle avec mise en scène, décors, danses et costumes⁵⁸⁶. Marguerite Le Meignen monte au pupitre⁵⁸⁷. Les théories de Jaques-Dalcroze sont à la mode dans les années trente⁵⁸⁸. Dès 1910, le musicien, compositeur et pédagogue enseigne la rythmique à Hellerau puis, en 1915, à l'institut Jaques-Dalcroze à Genève. Les archives de la Schola de 1936 conservent un programme de quatre représentations données en février 1932 au Grand théâtre de Genève. *Le Petit Roi qui pleure* « féerie enfantine musicale et rythmique à grand spectacle », texte et musique d'Émile Jaques-Dalcroze a certainement donné à Marguerite Le Meignen l'idée de proposer aux Nantais une autre œuvre du même type faisant appel à des enfants et un orchestre réduit. Marguerite Le Meignen a particulièrement soigné les répétitions du groupe choral. Un brouillon donne la liste des personnages : un roi, une reine, onze fillettes, les risolettes, et 11 garçons de mai (prendre les plus avisés), douze maientzettes (les plus grandes), quatre fous (les plus grands), douze marmousets (les plus petits, six filles et six garçons), douze arquebusiers (les plus forts), douze cerises (les plus souples), douze vieux (six garçons et six filles), soit 34 garçons de 8 à 14 ans, 54 filles de 6 à 14 ans, dont 42 de 8 à 14 ans. Deux lettres présentées en annexe permettent de se faire une idée du spectacle⁵⁸⁹. Comme les adultes, la Schola enfantine se produit lors des concerts d'été, en 1935.

Meignen et Jaques-Dalcroze. La directrice de la Schola prévoit de donner *Le Petit Roi qui pleure*. Jaques-Dalcroze lui propose alors de créer à Nantes un Institut qui serait dirigé par l'une de ses élèves « très qualifiée. » Marguerite Le Meignen refuse prétextant ne pas vouloir faire concurrence à Yvonne Gruss « que j'ai nommée directrice du groupe chorégraphique de la Schola et qui donne d'ailleurs des cours de rythmique. » Nous pouvons nous demander si, une fois de plus, elle ne veut pas garder tout pouvoir sur toutes les activités nantaises.

585 *Le Jeu du feuillu*, « suite de chansons de mai, paroles et musique de Jaques-Dalcroze. » Le plan de location de Graslin montre un théâtre comble.

586 Madame Caldaguès et Mademoiselle Véron, professeurs privés, ont confié cette œuvre à leurs élèves révèle Seltifer dans *Le Phare*. ASCN, dossier 1936, coupures de presse sans dates.

587 Seltifer exprime son admiration pour « ce petit chœur de bébés qui chantent juste et en mesure, miracle de patiente réussite. » ASCN, dossier 1937, article du *Phare* sans date.

588 Vincent d'Indy lui-même dès 1912 souhaite connaître les principes de Jaques-Dalcroze. Il écrit le 18 mai 1912 à Jean d'Udine : « Bien que j'aie été plutôt sympathique au principe de la gymnastique rythmique – je n'ai jamais eu l'occasion de l'approfondir sérieusement et d'en apprécier les effets – je voudrais, l'an prochain, que vous vouliez bien m'instruire là-dessus en me permettant d'assister à quelques unes de vos démonstrations. » Vincent d'Indy, *Ma vie, op.cit.*, p. 725.

589 Voir annexes n°23 et n°24, lettre à Jaques-Dalcroze ; lettre à Paul Greslé.

Au fil des saisons, les interventions enfantines sont toujours de qualité⁵⁹⁰. Enivrée par le succès, Marguerite Le Meignen raconte la soirée à Jaques-Dalcroze, usant de termes extrêmement flatteurs pour son propre travail⁵⁹¹. Elle espère monter une autre œuvre de ce même compositeur, *Riquet à la houppe*. Comme il n'existe pas d'orchestration, elle lui demande s'il compte s'en occuper ou s'il l'autorise à le faire⁵⁹² ! Même si une partie des œuvres dans lesquelles la Schola infantine intervient a un caractère religieux, plusieurs prestations sont bien éloignées des principes scholistes. Elles ont pour principal but d'attirer un nombreux public.

Innover à tout prix

La recherche d'originalité connaît certaines limites. En proie à des difficultés financières croissantes, la directrice de la Schola veut flatter les goûts d'un certain public. Un concert d'extraits d'opérettes est proposé le 9 février 1938. Voilà qui est très étonnant par rapport à une programmation ancrée à l'origine dans le catholicisme⁵⁹³. Après des programmes comportant de la danse, une nouvelle étape est franchie avec le soutien de Ribrac, adjoint au maire. Le 1^{er} mai 1938 celui-ci fait savoir à son collègue Raoul Chevillard qu'il adhère pleinement aux projets de Marguerite Le Meignen⁵⁹⁴. Elle

590 Paul Ladmiraault évoque « une gerbe de jeunes chanteurs aux voix ingénues, habilement stylés par Madame Le Meignen. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 21 février 1934. Déjà en 1923, le même critique écrivait : « Ils ont si bien travaillé qu'ils ont à peine besoin qu'on les dirige. Leur partition intelligente leur permet de partir presque tout seuls. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 24 mars 1923. Le critique Dr H.D parle « d'enfants si bien dressés mais si naturels dans leurs mimiques. » Coupure de presse slnd, ASCN dossier 1937.

591 Elle joint des extraits de presse « bien qu'ils ne disent pas la moitié de ce qu'ont été les réactions de la salle. » Lettre à monsieur É. Jaques-Dalcroze, 6 août 1936. ASCN, dossier 1936. Les mots sont soulignés par la rédactrice.

592 Marguerite Le Meignen est capable d'orchestrer puisqu'elle le fait pour *La Chanson de Jean Bart* de Paul Ladmiraault lors du concert du 3 juillet 1935. Voir le compte rendu de *L'Ouest-Éclair* daté du 5 juillet 1937.

593 La seule exception dans l'œuvre de d'Indy se situe entre 1922 et 1923, époque à laquelle il compose une opérette. En 1922, Vincent d'Indy écrit à Auguste Serieyx : « Mon travail estival sera cette année, une opérette !... Oui, vous avez bien lu, *une opérette*, sur un sujet de Xavier de Courville qui m'avait beaucoup amusé à lire. » Il s'agit de *Le Rêve de Cinyras* dont la première exécution a lieu en 1927. Vincent d'Indy, *Ma vie, op.cit.*, p. 796.

594 « Jusqu'à cette saison, la Schola s'était cantonnée dans la Grande Musique avec un grand G et un grand M. On lui reprochait alors d'être tantôt ennuyeuse, tantôt d'œuvrer seulement pour les bourgeois, pour un cénacle, de ne rien faire pour le populaire. Cette année, elle a donné une soirée à l'honneur de l'opérette française ; l'idée était heureuse et fut heureusement réalisée. Elle obtint le plus grand succès et la radio voulut bien déclarer que c'était, de loin, la plus belle soirée qui était passée sur l'antenne de Rennes-Bretagne. Les censeurs impitoyables reprochèrent alors à la Schola de sortir de

a dû plaider la nouvelle orientation de la Schola en mettant en avant l'œuvre sociale qu'elle pense ainsi accomplir. Elle compte sur Albert Wolff pour diriger mais il se refuse⁵⁹⁵. Théodore Mathieu, directeur artistique du « poste parisien » prend la baguette. La réalité semble purement économique⁵⁹⁶. La presse s'insurge comme en témoignent quatre commentaires non datés contenus dans les archives de la Schola⁵⁹⁷. Seltifer, dans *Le Phare*, s'étonne de ce concert. Elle aurait préféré un hommage à Pierné, Roussel, Ravel qui viennent de disparaître⁵⁹⁸. Ladmirault regrette profondément que la Schola consacre l'un de ses deux concerts annuels à un répertoire qu'il juge de piètre qualité⁵⁹⁹. Le commentaire le plus virulent est de Picrate, sans qu'il soit possible de savoir qui se cache derrière ce pseudonyme⁶⁰⁰. Le rédacteur déplore que la directrice de la Schola sorte de son rôle habituel d'organisatrice de concerts. Il a bien compris que la société a un besoin urgent d'argent. Ce concert d'opérettes est le seul de ce type dans la vie de la Schola nantaise.

L'obsession de gagner de l'argent pousse aussi Marguerite de Le Meignen à organiser deux radio-crochets en mai et juin 1938⁶⁰¹. Une vive querelle surgit au sein du conseil municipal, certains adjoints soutenant le projet, en précisant bien qu'il s'agit de gagner de l'argent pour pouvoir envisager des œuvres du répertoire « sérieux », d'autres

son rôle, de son genre, celui qu'ils qualifiaient de bourgeois et d'assommant. » AMN, 2 R 755.

595 Pour l'amadouer, elle lui écrit : « Les opérettes ne sont pas notre genre. Nous faisons exceptionnellement et seulement avec vous ce concert de musique légère. » Lettre à Albert Wolff, 18 janvier 1938. ASCN, dossier 1938.

596 Le programme de salle est une simple feuille cartonnée pliée en deux sur laquelle sont inscrits les titres des œuvres et le nom des interprètes. Le coût d'un tel programme est réduit par rapport à ceux richement illustrés et documentés des concerts d'hiver. Voir ASCN, carton « programmes » n°1.

597 Voir ASCN, dossier 1938.

598 « C'est sans doute parce que la Schola a cru, en adoptant pour une fois une formule bien parisienne, s'attirer les faveurs d'un public étendu » poursuit Seltifer. ASCN, dossier 1938.

599 « Que Paris sacrifie un de ses innombrables concerts à la musiquette, cela peut s'admettre ; mais que Nantes, réduite à deux grands auditions annuelles se permette le même gaspillage, voilà ce qu'on ne saurait trop regretter. Notre théâtre est déjà suffisamment envahi par l'opérette sans qu'il faille subir le même encombrement dans nos concerts ! » *L'Ouest-Éclair*, 12 février 1938.

600 « Des sommets de l'art, nous sommes tombés parmi les saltimbanques et sur le pavé des Halles... La présidente n'est pas restée l'animatrice de la Schola Cantorum, elle est devenue une sorte d'imprésario privilégiée : la salle gratuitement, la subvention de la Ville, celle de la radio et la recette. La présidente a-t-elle voulu rénover les programmes ? N'a-t-elle pas plutôt le souci de renflouer la caisse ? » Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1938.

601 Intérim signe le compte rendu du 21 mai dans *L'Ouest-Éclair* : « On ne vit jamais, à Graslin, au cours de la saison théâtrale, affluence pareille à celle qui, jeudi soir, s'est ruée à l'assaut des places pour assister au curieux spectacle organisé par la Schola Cantorum de Nantes à l'instar de la capitale. Ce crochet tient de l'émotion que procuraient autrefois les jeux du cirque. » Ladmirault, d'habitude chargé des critiques, a dû se récuser pour écrire son propre article.

vilipendant une entreprise jugée dégradante pour la Schola⁶⁰². Les courriers que Marguerite Le Meignen adresse à la mairie afin de disposer du théâtre Graslin et d'obtenir le concours de la Musique municipale comportent trois pages d'annotations virulentes de Raoul Chevillard, l'adjoint au maire⁶⁰³. Les quotidiens nantais abondent dans le même sens. Pourtant le radio-crochet est alors très à la mode, à Paris notamment. *L'Illustration* de 1938 en rend compte⁶⁰⁴. C'est d'ailleurs la caution de Paris qui est mise en valeur dans l'annonce de la soirée⁶⁰⁵. A l'issue de la proclamation des

602 Les annotations inscrites dans les marges du courrier adressé par Marguerite Le Meignen au maire, le 14 avril 1938, reflètent les regards bien différents portés sur le projet. Ribrac, un des adjoints au maire, s'écrie : « Bien entendu, il n'est dans l'esprit de personne, pas plus que dans celui de madame Le Meignen, de présenter ce crochet comme une manifestations d'art. Non, il s'agit tout bonnement de trouver là les fonds dont madame Le Meignen a besoin principalement pour réaliser sa *Damnation de Faust* [cette œuvre est prévue pour être donnée à l'été 1938]. Il est certains que les manifestations d'art pur ne paient guère. Si elles entraînent de gros frais elles sont fatalement déficitaires. Ce sera le cas de la représentation de *La Damnation*. »

603 Le 14 avril 1938, Marguerite Le Meignen écrit au maire pour proposer des dates pour les concerts populaires et ajoute qu'une « soirée faisant "crochet radiophonique" aurait beaucoup de succès. » Le théâtre Graslin est indispensable selon elle, puisque le crochet doit être radiodiffusé. Elle sollicite en outre la participation de la Musique municipale pour agrémenter la soirée. Raoul Chevillard, adjoint au maire, répond en bas de la lettre : « Ce crochet radiophonique est indigne de la Schola. Ce sera une exhibition ridicule. Avis défavorable. » AMN 2 R 755. Sans se décourager, Marguerite Le Meignen réitère sa demande le 27 avril 1936. « Je me permets de vous rappeler que la presse nous serait plus qu'acquise sur votre aimable intervention » ajoute-t-elle. « Voir au verso mes observations » note Raoul Chevillard dans un coin de la missive. « Je sais que la presse juge sévèrement les crochets de la présidente. » La réponse fait savoir que « la ville ne doit donner aucun caractère officiel à cette séance de haute fantaisie où sombre la Schola. C'est pourquoi je refuse catégoriquement le concours de la Musique municipale pour ce genre d'exhibition. » Selon Chevillard il n'est pas question de donner un surcroît de travail à la Musique municipale, très sollicitée, « pour satisfaire aux caprices de la présidente. » Chevillard conclut : « il est temps de mettre un frein aux débordements de ce tempérament excessif. » Le 1^{er} mai 1938, Ribrac, sûrement amadoué par Marguerite Le Meignen défend la cause de cette dernière. Deux jours après, Chevillard s'avoue vaincu : « Si j'ai cédé ce fut uniquement pour "faire plaisir" à monsieur Ribrac. Mais ce n'est pas de gaieté de cœur. » Comme très souvent, l'obstination de la directrice de la Schola a été efficace. La Musique municipale participe au « crochet. » AMN, 2 R 755.

604 « La radio demeure le dernier refuge de la féerie. Elle autorise mieux que les songes : l'espoir. Elle offre une merveilleuse chance à ceux qui, enfoncés dans l'ornière de la vie, désespéraient de jamais approcher la gloire. Au Poste parisien, l'Heure des amateurs, permet à d'obscurs talents d'approcher le micro. Chaque dimanche soir une dizaine de "Français moyens" charitablement présentés par Georges Briquet sollicitent les suffrages des auditeurs. *Thaïs* succède à *Viens Poupoule*, Caruso à Ouvrard. Une sélection préalable a cependant éliminé les plus mauvais. A Radio-Toulouse et à Radio-Cité le radio-crochet admet au contraire toutes les bonnes volontés. » Voir *L'Illustration 1938-1944*, réédité par Le livre de Paris, 1985, p. 91.

605 « Le grand succès que remporte à Paris et dans les villes de province le "crochet-radiophonique" ne sera pas moindre à Nantes. » Voir ASCN, dossier 1938. La note de Ribrac présente dans le dossier consacré à la Schola, aux archives municipales de Nantes, encourage l'entreprise de Marguerite Le Meignen. Le crochet sera « dans toute l'acceptation du terme un spectacle populaire si le speaker est spirituel et si le public intervient la soirée sera réussie. Ceci sera également une nouveauté, ceci n'ayant jamais été réalisé à Nantes. Un spectacle identique a eu lieu au cirque-théâtre d'Angers mais il fut mal réalisé. » AMN 2 R 755. Mot souligné par le rédacteur.

résultats, les lauréats du radio-crochet de Nantes sont invités à se faire entendre le 3 juillet 1938 lors du concert populaire donné cours de la République.

Les concerts d'été

Populaires, mais d'une meilleure tenue artistique que les radio-crochets, les concerts d'été sont envisagés dès 1924⁶⁰⁶. Le qualificatif « populaire » figure dans l'annonce faite par la presse et sur les programmes de salle. Le projet est ambitieux : quatre concerts avec des programmes réunissant, chacun, une ouverture, une symphonie, une suite mettant en valeur un instrument à vent, une œuvre d'un autre genre. Une circulaire est adressée aux principaux industriels de Nantes qui sont encouragés à acheter des places de concerts et à les distribuer à leurs employés⁶⁰⁷. Marguerite Le Meignen souhaite, par cette initiative, participer à l'éducation musicale des masses⁶⁰⁸. En 1924, elle imagine quatre concerts. Les programmes sont les suivants :

Haendel : <i>Ouverture d'Agrippine</i> Haydn : <i>Symphonie « militaire »</i> Jean-Sébastien Bach : <i>Suite en si mineur</i> Berlioz : <i>Ballet des Sylphes</i>	Mozart : <i>Ouverture des Noces de Figaro</i> d'Indy : <i>Suite en ré</i> Beethoven : <i>Symphonie n°4</i> Grieg : <i>Peer Gynt</i>
Saint-Saëns : <i>Ouverture de La princesse jaune</i> Mendelssohn : <i>Symphonie « écossaise »</i> Roger-Ducasse : <i>Villanelle</i> Rabaud : <i>Procession nocturne</i>	Lalo : <i>Ouverture du roi d'Ys</i> Schubert : <i>Symphonie « inachevée »</i> Debussy : <i>Rhapsodie pour clarinette</i> Napravnik : <i>Danse russe</i>

En 1929, la réalisation est effective. Toutefois l'exécution des grands œuvres est

606 Marguerite Le Meignen, dès les débuts de son entreprise, compte sur le soutien de la municipalité. Elle invite régulièrement le maire. « Nous espérons bien, monsieur le maire, que vous accepterez de témoigner, par votre présence, de l'intérêt que vous portez à notre tentative d'éducation de la masse. » 27 mai 1934 ; ASCN, dossier 1934.

607 Les maisons De Bouard, L'Épargne de l'Ouest, Conserves Philippe et Canaud, Chantiers de la Loire, Saupiquet, Constructions mécaniques et navales, Société Générale, Conserves Boquien-Bardon, Peugeot. Beaucoup des chefs d'entreprise de ces maisons sont sociétaires ou abonnés de la Schola. Chaque correspondant s'engage à acheter des places à deux francs qui seront distribuées aux employés, moyennant une taxe de 0,50 franc.

608 « J'ai le projet depuis plusieurs années de donner un concert populaire pour les petits employés et une certaine catégorie de travailleurs qui ne peuvent jamais entendre nos grands concerts » écrit-elle dans une circulaire destinée à plusieurs industriels nantais et datée du 25 février 1924. ASCN, dossier 1924.

abandonnée. Des chants populaires harmonisés les remplacent le plus souvent⁶⁰⁹. Le coût de revient réduit des prestations permet de proposer des places à bon marché permettant à un public populaire d'y assister⁶¹⁰. Le premier concert d'été a lieu dans la cour du Château des ducs. L'orchestre de la "Philhar" accompagne les chœurs de la Schola qui assurent seulement la moitié du programme, l'autre moitié étant confiée à l'orchestre seul. A côté d'un choral de Bach et de deux extraits du *Messie*, *Plaisir d'amour* de Martini, *Malborough* revisité par Marc de Ranse, une chanson lorraine harmonisée par Julien Tiersot sont d'un abord facile. Lors de certains concerts, le public participe en chantant le refrain de *La Perdriole* « redemandé » à plusieurs reprises. La directrice de la Schola écrit au directeur du syndicat d'initiative de Nantes, afin qu'il soutienne son entreprise⁶¹¹. Si les premiers concerts populaires proposent un programme hétéroclite dont la plupart des extraits ont déjà été travaillés par la Schola, les années suivantes, Marguerite Le Meignen ajoute un fil conducteur : « marches et chansons populaires des provinces de France, chansons galantes du dix-huitième siècle, chansons de 1850 », fragments de *La Damnation de Faust*, chœurs pour enfants, l'été 1935, concert « à la gloire des vins de France » en juin et juillet 1936. Ce dernier thème peut surprendre mais, à l'époque, le vin est considéré comme une boisson bénéfique comme le prouvent les publicités insérées dans les journaux et les affiches apposées dans les magasins. Un grand nombre de producteurs de tout l'hexagone ont été sollicités pour faire cadeau de leurs meilleurs crus. Certaines chansons sont mimées avec usage de grandes bouteilles en carton-pâte⁶¹². Toutes ces auditions mettent en valeur les habituels

609 Voir ces programmes en annexe n°37. Il arrive que Marguerite Le Meignen essuie le refus de certains Nantais. Elle avait demandé à Albert Gavy-Bélédin une harmonisation de ses *Quatre chansons de France*. Le 1^{er} mai 1935, l'auteur lui répond assez sèchement : « Outre que j'ai vendu mes droits de propriété à la maison Heugel, ce qui m'interdit de les orchestrer, je ne vois aucun intérêt à leur exécution en plein air. D'ailleurs, pour différentes raisons, je tiens à ce que les refrains ne soient jamais repris en chœur. Je tiens à préciser que les *Chansons de France* ne sont, dans mon esprit, destinées ni aux concerts de plein air, ni à la radiodiffusion. » ASCN, dossier 1935.

610 Raoul Chevillard, adjoint au maire, écrit à Marguerite Le Meignen, le 6 juin 1935 : « J'approuve le prix d'entrée à un franc par personne ainsi que le supplément à percevoir pour l'occupation d'une place sur un banc ou sur une chaise. » ASCN, dossier 1935.

611 « De nombreuses demandes m'ayant été adressées par un public qui, pour des raisons financières, ne peut suivre les concerts de la Schola, j'ai l'honneur de vous demander si vous ne jugez pas que le moment serait venu d'accéder à ces demandes en organisant pour la seconde quinzaine de juin, deux concerts populaires sur le cours de la République. Si vous voulez bien approuver ce projet, je serais heureuse, afin de vous donner une preuve de la reconnaissance de notre société, d'organiser complètement et gracieusement les concerts en priant le syndicat d'initiative de les présenter lui-même et d'en accepter les remerciements du public. » ASCN, dossier 1934.

612 Le projet de Marguerite Le Meignen promet « une réalisation spectaculaire ; les enfants de la Schola

solistes de la Schola, Antoinette Berthomé, Antoinette Bodin, Francis Goubin, Henri Enjubert, Noël Douillard, Marthe Frey Cadio, Charles Moysan, Roger Clédât, tous lauréats du conservatoire de Nantes. Chœurs, solistes et orchestre sont dirigés par Marguerite Le Meignen. L'orchestre est beaucoup plus réduit que pour les concerts d'hiver, réunissant une trentaine de musiciens⁶¹³.

La tentation de la mise en scène

Enivrée par la direction d'un orchestre et d'un chœur, Marguerite Le Meignen envisage des programmes plus ambitieux, constitués d'ouvrages lyriques, avec mise en scène⁶¹⁴. Voilà qui est très étonnant pour une société musicale se réclamant de la Schola Cantorum de Paris ! Des opéras utilisant le cadre naturel du parc de Procé ou de la cour d'honneur du Château des ducs sont produits pendant l'été à partir de 1930⁶¹⁵. A cette date, les sociétés de concerts commencent à connaître des difficultés financières et des prestations supplémentaires sont les bienvenues pour équilibrer les comptes. Si, pour ces ouvrages lyriques, Marguerite Le Meignen tient la baguette dès 1930, elle laisse ensuite la place à un chef d'orchestre professionnel après la Seconde Guerre mondiale pour mener *Snegourotchka* ou *Carmen* à la victoire⁶¹⁶. N'ayant pas réussi à s'imposer au

enfantine en costumes des provinces défilèrent sur la scène en portant d'énormes bouteilles en carton ornées d'une large étiquette de la marque présentée. Pendant ce défilé, musique et chants. Cette fête peut réunir 10 000 auditeurs. Nous ne demandons pas de subvention en argent mais l'envoi du plus possible de bouteilles lesquelles seront tirées à la fin du concert entre les auditeurs. Un speaker vantera les mérites de chaque marque. Il y aura des hauts-parleurs et nous demanderons la radiodiffusion de la soirée. » Cette manifestation a lieu cours de la république à Nantes, « sous le patronage du syndicat d'initiative de Nantes et du comité national de propagande en faveur du vin. » Une partie du répertoire des chansons bachiques avait déjà été entendu au Congrès du muscadet, le 5 juillet 1936, à Vallet, village viticole célèbre par son muscadet. ASCN, dossier 1936.

613 L'état de paiement de l'orchestre du 21 juillet 1935 mentionne « 32 musiciens au tarif syndical de 70 francs. » ASCN, dossier 1935. Par contre, les chœurs restent conséquents. Le 6 juin 1935, Marguerite Le Meignen demande à Olivier, directeur de la musique municipale, le prêt du matériel de la *Marche lorraine* de Louis Ganne : 50 soprani, 40 alti, 20 ténors, 20 basses. » ASCN, dossier 1935.

614 La directrice de la Schola semble avoir envisagé une mise en scène, sans doute rudimentaire, pour *Fervaal*. « La prochaine soirée nous promet le troisième acte de *Fervaal* en costumes. » Voir *Nantes-Mondain*, 14 janvier 1922, p. 4.

615 Le 10 mars 1938, Marguerite Le Meignen raconte à Céleste Marchal, premier professeur de piano de Georges Migot, la réussite de la soirée, « le succès [remporté] dans *Orphée* avec une figuration énorme et des costumes mirobolants (de [son] cru.) » Sans complexe, Marguerite Le Meignen conclut : « Je ne m'en tire pas mal au point de vue de l'invention des costumes. » ASCN, dossier 1938.

616 Le 20 juin 1937 Marguerite Le Meignen écrit à René Doire, directeur de *La Page musicale*, « Le caractère populaire [du concert d'*Orphée*] me donne l'audace de prendre la baguette. » ASCN, dossier 1937.

théâtre Graslin, la directrice de la Schola prend sa revanche l'été en proposant des ouvrages lyriques⁶¹⁷. En juin 1930 puis en juin et juillet 1937, elle offre aux Nantais quatre auditions d'*Orphée et Eurydice* de Gluck, suivies de deux de *La Damnation de Faust* en 1938, deux d'*Orphée* et deux de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns en 1939, six de *Snegourotchka* de Rimskij-Korsakov en 1945, le même ouvrage connaissant encore deux représentations en 1946. Cet été-là se termine avec trois interprétations de *Carmen* au mois de juillet. *Samson et Dalila*, *Orphée* (de 1941), *Snegourotchka*, *Carmen* sont hébergés au théâtre Graslin. Après avoir connu la gloire de diriger au théâtre municipal de Nantes *Orphée* en juin et juillet 1937, *Samson et Dalila* en juin 1938, puis, à nouveau, *Orphée* en juillet 1941, elle a la sagesse de laisser Gabriel Grovlez, Alexandre Labinsky, Gustave Cloez prendre sa place. Tous ces opéras sont chantés par des solistes parisiens que la directrice de la Schola connaît bien puis qu'elle les a précédemment engagés lors de concerts d'hiver.

Ajouter une mise en scène à des ouvrages qui n'en comportent pas tente la directrice de la Schola qui, le 17 mai 1941, demande à l'éditeur Costallat s'il existe une mise en scène de *L'Enfance du Christ* de Berlioz. Elle a l'intention de monter l'œuvre « au théâtre sans modifier en quoi que ce soit la partition⁶¹⁸. » Costallat répond par l'affirmative, le 21 mai 1941 : l'ouvrage a été donné plusieurs fois en spectacle. « Il existe une mise en scène et des photos » dit-il. Deux représentations sont envisagées en juillet puis en septembre 1942. Finalement les deux soirées ont lieu les 23 et 24 février 1942⁶¹⁹. Le projet est grandiose comme en témoigne le communiqué de presse⁶²⁰. Plusieurs ballets seront exécutés par le groupe chorégraphique « de la Schola » dirigé

617 Une coupure de presse non datée, signée A.D. relate ces efforts : « Après la saison lyrique, madame Le Meignen se propose également de monter à la scène d'abord un ouvrage du répertoire que les Nantais n'ont pas eu l'occasion de réentendre depuis plusieurs années et ensuite une œuvre symphonique susceptible d'adaptation scénique (qui serait probablement *Le Chant de la cloche* de Vincent D'Indy. » ASCN, dossier 1946.

618 Voir ASCN, dossier 1942.

619 Marguerite Le Meignen écrit à de Lacour, aux éditions Costallat pour le remercier de lui laisser le matériel pour toute la saison : « Le beau temps et une certaine élasticité dans la défense faite de séjourner sur les côtes a dispersé trop de chanteurs. Je n'aime pas le travail bâclé et les improvisations, aussi j'ai remis nos exécutions pour leur donner en novembre ou en décembre une meilleure réalisation. » ASCN, dossier 1942.

620 « De nombreux figurants et figurantes, des costumes frais, une mise en scène conçue spécialement mêlant l'action aux tableaux vivants, tout cet ensemble doit concourir au succès de cette belle œuvre qui n'a jamais été donnée à Nantes dans cette forme et qui, dans d'autres villes, notamment à Angers en 1920, a connu une telle vogue qu'il a fallu en donner dix représentations. » ASCN, dossier 1942.

par Yvonne Gruss. Paul Greslé assure la mise en scène et les éclairages. Produire des ouvrages lyriques, avec mise en scène, décors et costumes devrait assurer des rentrées financières⁶²¹. Tous ces spectacles accordent une place importante à la danse.

De toutes ces œuvres, c'est *Snegourotchka* en 1945 puis en 1946 qui a le plus émerveillé les Nantais. Quatre représentations ont lieu les 1^{er}, 2, 4, 5 juillet 1945 puis du 25 au 28 mai 1946. Envisager une réalisation très coûteuse quelques semaines après la fin de la Seconde Guerre mondiale peut sembler une gageure⁶²². Marguerite Le Meignen réussit à obtenir le soutien du ministre de l'Éducation nationale. Le choix de cet opéra lui a sans doute été dicté par la représentation donnée le 21 avril 1945 au Palais de Chaillot sous la direction de Paul Paray et dont le programme figure dans les archives de la Schola. Deux des principales artistes de la soirée parisienne sont d'ailleurs engagées à Nantes, mesdames Turba-Rabier et Bouvier. Le projet doit, dans l'esprit de sa conceptrice, mettre en valeur les qualités artistiques de Nantes, presque égales à celles de la capitale⁶²³. Tous les détails des soirées sont organisés avec grand soin. Un tableau très précis des costumes des personnages et des accessoires est ébauché⁶²⁴. Il faut envisager l'agrandissement de la fosse du théâtre pour y loger quatre-vingts chanteurs en plus de l'orchestre. L'édifice étant construit sur le rocher, la seule solution est de supprimer deux rangées de fauteuils dans la salle, ce qui permettra de gagner un

621 Pour l'été 1942, elle prévoit de donner d'abord *Orphée* puis *L'Enfance du Christ*. « La question de passer *L'Enfance* à la première manifestation est plus épineuse. Nous avons absolument besoin de faire de l'argent et *Orphée* nous donne cette certitude car les frais sont réduits au minimum ayant les parties de chœurs, d'orchestre, les costumes, pas de frais d'auteurs etc. Personnellement, la nouveauté m'attire toujours donc j'ai un intérêt plus grand à monter *L'Enfance* mais je crois que "la raison, la froide raison" nous contraindra à passer *Orphée* d'abord. » Marguerite Le Meignen envisage *Orphée* vers le 16 juin, *L'Enfance du Christ* vers le 10 juillet, ce qui lui laisserait également du temps pour faire travailler les chœurs de Berlioz, nouveaux pour le groupe choral.

622 « La ville de Nantes prouvera ainsi que sa valeur artistique ne sort pas amoindrie des terribles épreuves qu'elle vient de traverser et l'on notera avec satisfaction l'accroissement de prestige d'une cité qui est considérée à juste titre comme la capitale de l'Ouest. » Lettre au maire de Nantes, 10 juin 1945. ASCN, dossier 1946. Un courrier adressé le 25 février au « conseiller d'État, secrétaire général des Beaux-Arts » dépeint Nantes sinistrée : « Dès ma rentrée à Nantes, j'ai reformé mon groupe choral et nous travaillons toujours avec le même enthousiasme et la même volonté malgré le froid et le manque de transports. Les scholistes de Nantes sont vraiment admirables car le retour le soir au milieu des sinistres ruines et dans une obscurité totale est chose pénible, surtout pour ceux qui sont obligés de traverser la Loire sur les passerelles. » Nantes a été libérée le 12 août 1944.

623 « Le bénéfice moral d'une réalisation théâtrale considérée comme difficile par le Théâtre national de l'Opéra et les milieux artistiques parisiens et qui, d'après les indications recueillies auprès monsieur le ministre des Beaux-Arts semble être susceptible d'attirer de nombreuses personnalités officielles ainsi que la presse artistique de la capitale. » Lettre au maire de Nantes, 10 juin 1945. Voir ASCN, dossier 1945.

624 Voir annexe n°25.

mètre⁶²⁵. Paul Greslé doit encore une fois assurer la mise en scène et se montre très intransigeant envers Jean Bruneau, chargé de l'élaboration des décors⁶²⁶. A la demande des Nantais qui n'ont pu trouver de place, des représentations supplémentaires sont organisées⁶²⁷. L'organisatrice est fière d'avoir amené à l'opéra un public populaire inhabituel tout en ne négligeant pas de dénigrer les spectacles de Simon Borelli⁶²⁸. Malgré de très importantes subventions, un déficit conséquent est à déplorer⁶²⁹. Pourtant, de nombreux communiqués de presse, tant dans la presse locale que nationale engagent le public à se déplacer nombreux⁶³⁰. Pas moins de vingt-cinq coupures de presse sont conservées dans le dossier réservé à *Snegourotchka*. Le projet dépasse le cadre d'un événement nantais. En effet, quatre ministres doivent faire le voyage à Nantes. Mais un seul, M. Capitant ministre de l'Instruction publique se déplace. Il est accompagné de très nombreuses personnalités⁶³¹. La décentralisation artistique est à

625 AMN 2R 733 note sur le courrier du 14 mai 1946.

626 Le 16 mai 1945, Paul Greslé écrit à Marguerite Le Meignen : « Il faut voir les choses telles qu'elles sont et je dois vous dire que les affaires de décors ne vont pas bien. J'ai vu une maquette d'étude telle qu'on aurait dû l'avoir il y a trois semaines ; mais une maquette d'étude où tout est à revoir, la montagne pain de sucre encore plus exagérée, des arbres minuscules avec six plans d'arbres alors qu'il en faudrait deux, une tonalité lamentable très éloignée de la maquette primitive que vous connaissez etc... Je fus d'une douceur angélique mais Bruneau avait une de ces têtes à gifles. Il a parlé de refaire totalement une autre maquette car il était impossible de concevoir ce décor sans le pain de sucre. Je vous réitère formellement mon opinion. Ces garçons [Saint Do, Bruneau, Dollé] sont incapables de réaliser ces décors. Dans quelques années quand ils en auront manqué une dizaine... je ne dis pas... mais il ne faut pas qu'ils commencent par rater les nôtres. On ira les chercher quand il y aura un peu de couleur à mettre. Conclusion : demander les maquettes qui, incontestablement ont de l'idée ; puis voir un décorateur (Guillot) et un autre en plus vraisemblablement car Guillot [peintre des décors du théâtre Graslin] n'y suffira pas. » ASCN, dossier 1945. Pourtant les décors et les costumes de Jean Bruneau semblent en adéquation avec le contenu du livret. Jean Bruneau a fait plusieurs voyages en Russie. Peut-être a-t-il eu l'occasion de voir les maquettes des décors de Léon Bakst prévues pour les Ballets Russes produits par Diaghilev et dont il semble s'inspirer.

627 Marguerite Le Meignen décrit « Graslin bourré jusqu'aux cintres, des spectateurs debout, d'autres assis sur les balustrades » alors que ceux qui n'ont pu trouver de billet vont « pleurer aux pieds » de la directrice de la Schola. Lettre à madame Rondeau, ancienne scholiste, [épouse du maire Gaétan Rondeau] 19 août 1945. ASCN, dossier 1946.

628 « La Bourse du travail a fait demander des places et on m'a dit que les ouvriers des Batignolles [constructions mécaniques et ferroviaires nantaises] n'en revenaient pas habitués seulement aux galas Borelli [directeur du théâtre Graslin] et consorts. » Lettre à madame Rondeau, 19 août 1945. ASCN, dossier 1946.

629 « Le ministère a été d'une incroyable générosité et cela sans que je le demande. Philippot [le maire de Nantes] et Szyfer [Inspecteur général de l'enseignement musical] me poussent à reprendre *Snegourotchka* en octobre mais il faut absolument avaler un déficit. » Lettre à madame Rondeau, 19 août 1945. ASCN, dossier 1946.

630 Le 21 juin 1943, Marguerite Le Meignen remercie Jeanne Laurent, « sous-chef de bureau de la musique et des spectacles » à Paris de lui avoir demandé une photo pour illustrer un article de *La Revue des Beaux-Arts de France*. ASCN, dossier 1943.

631 Les diverses personnalités et leurs fonctions sont énumérées dans les coupures de presse conservées dans le dossier de 1945 : René Capitant (1901-1970), ministre de l'Instruction publique, André Obey

l'ordre du jour⁶³². Six agglomérations sont concernées : Marseille, Lyon, Bordeaux, Toulouse, Lille, Nantes. Il est donc primordial qu'une preuve de l'excellence du théâtre lyrique dans cette dernière ville conforte ce choix. Deux chefs d'orchestre, deux chefs de chant, un orchestre de soixante musiciens, cinquante-deux choristes sont envisagés ainsi qu'un budget conséquent⁶³³. Les louanges des critiques musicaux sont unanimes, rejetant dans l'ombre les spectacles du théâtre municipal⁶³⁴.

C'est sans doute pourquoi, comme elle l'avait fait après la Première Guerre mondiale, Marguerite Le Meignen propose en 1945, une réforme de la vie musicale nantaise. Celle-ci concerne le théâtre et s'intitule « Exposé de la situation du théâtre de Nantes », sept pages adressées au ministre de l'Éducation nationale. Après avoir constaté les insuffisances des spectacles actuels, elle envisage des solutions extrêmement précises pour réformer le théâtre Graslin. Parmi celle-ci, elle souhaite qu'une commission artistique soit composée de trois ou cinq membres « choisis dans l'administration municipale et des personnalités compétentes de la ville. » De même,

(1892-1975), directeur de la musique et des spectacles, Claude Delvincourt (1888-1954) directeur du conservatoire national, Reynaldo Hahn (1874-1947), compositeur, membre de l'Institut, nouveau directeur de l'Opéra, Jacques Ibert (1890-1962) président du comité artistique consultatif de la réunion des théâtres lyriques nationaux, Georges Szyfer (1887-1947), inspecteur général de l'enseignement musical, Georges Douking (1902-1987), metteur en scène, Paul le Flem (1881-1984), compositeur et critique musical... Un train spécial a été affrété pour les amener de Paris. « Le gouvernement a voulu donner à ce premier essai de décentralisation artistique un vif éclat » note le journaliste de *La République*. Article non daté, ASCN, dossier 1945.

632 « La fédération du spectacle avait dès les premiers jours de sa fondation clandestine essayé d'établir un plan de réorganisation du théâtre en province. Ses travaux furent très activement poussés dès la Libération car il y a bien longtemps que les théâtres lyriques ne représentent plus rien de valable pour les amateurs de musique et de bon spectacle. » Coupure de presse slnd « Vers un renouveau du théâtre en province » signé Yves Bonnat (1912-1992.) Peintre et scénographe de théâtre et d'opéra, Yves Bonnat est présenté dans les coupures de presse de 1945 comme « représentant de la fédération des spectacles. » ASCN, dossier 1945.

633 A la fin du mois de juin 1945, le maire de Nantes et deux de ses adjoints vont, à Paris, rencontrer divers responsables ministériels pour accélérer la remise en état de divers services de la ville. Le résultat est positif comme le remarque André Bovar : « Le ministère de l'Éducation Capitan écrit au maire en novembre , "Je suis heureux de vous faire connaître que pour tenir compte de l'effort accompli par la ville de Nantes pour relever les ruines causées par la guerre et retrouver son activité, j'ai émis un avis très favorable à la demande de créer une école régionale d'architecture qui sera annexée à l'école des Beaux-Arts". » Voir *1944 1965 Chronique d'une renaissance*, André Bovar, Haute-Goulaine, Opéra-Édition, 2006, p.29-30. L'auteur précise que la création d'un conservatoire régional n'a pas vu le jour, contrairement aux espoirs de la municipalité. C'était en effet le souhait de Joseph Szyfer. Voir ASCN, dossier 1945.

634 Même Seltifer qui a souvent brocardé la directrice de la Schola, fait part de son admiration : « Nous ne doutons pas qu'il y ait en France deux Marguerite Le Meignen ni deux scholas capables de chanter et de jouer une œuvre pareille. » *La Résistance de l'Ouest*, 2 juillet 1945. « Sans madame Le Meignen et sans la Schola, il est à peu près certain que Nantes aurait croupi dans le plus gélatineux des marasmes musicaux » note un chroniqueur anonyme. Voir coupure de presse slnd, ASCN, Dossier 1945.

l'orchestre serait mis à la disposition de la Schola, ce qui lui éviterait d'avoir à le payer⁶³⁵. Les pages envoyées ont dû être lues attentivement puisqu'un commentaire au crayon bleu est ajouté à la fin du document : « à prendre en considération le caractère combatif de la signataire. »

La radio

La diffusion de l'enregistrement des concerts de la Schola à la radio est une source de revenus non négligeable⁶³⁶. La directrice tente d'obtenir le plus souvent possible ces retransmissions⁶³⁷. Essuyant de fréquents refus, elle semble avoir manœuvré pour être nommée en 1934 directrice des émissions du comité nantais de radiodiffusion, malgré ses allégations⁶³⁸. Une fois encore, il faut souligner le caractère innovant des activités de la directrice d'une société de concerts. D'autres villes, telle Angers, enregistrent leurs concerts pour les diffuser sur les ondes. Mais Marguerite Le Meignen ne se contente pas d'être une prestataire de services. Elle devient chef d'entreprise. Il est difficile de préciser quelle fut exactement son activité à la radio : aucune archive n'a conservé les documents qu'elle a remis à cette institution lors de son départ⁶³⁹. Les archives de la Schola contiennent un certain nombre de coupures de presse non datées et non identifiées, sauf deux⁶⁴⁰. La troisième propose le texte le plus

635 « Par entente avec la municipalité et les sociétés de concerts, conservatoire et Schola Cantorum, cet orchestre serait mis à disposition de ces sociétés et renforcé alors par la meilleurs éléments du théâtre. » Document du 20 novembre 1945, AnF F/21/5204 Décentralisation lyrique 1. Correspondance, 1946-1949.

636 Le 9 mai 1937, Albert Wolff dirige pour la radio, un concert de la Schola avec, au programme, le *Psaume XVIII* de Georges Migot, *Les Saints innocents* du même compositeur, la *Rhapsodie pour contralto et chœur d'hommes* de Brahms, la *Symphonie n°5* de Beethoven, des extraits du troisième acte des *Maîtres chanteurs* et le prélude de *Lohengrin* de Wagner. Le compte rendu de Ladmiraute est très élogieux. Voir *L'Ouest-Éclair*, 11 mai 1937.

637 Après de nombreuses demandes de diffusion des concerts de la Schola non suivies d'effet, Marguerite Le Meignen insiste pour être reçue par le directeur général de la radiodiffusion à Paris. Le courrier qu'elle lui adresse, le 14 avril 1937, mentionne le désir de voir Nantes traitée à égalité avec Angers : « Nous sommes toujours dans les inquiétudes les plus grandes pour nos concerts. Si la radio voulait faire pour nous ce qu'elle fait par exemple pour les concerts d'Angers, cela nous tirerait d'affaire. » Le 10 avril 1937, la directrice de la Schola a demandé à Darius Milhaud de l'accompagner pour avoir un soutien efficace. ASCN, dossier 1937.

638 « Ayant été désignée à l'unanimité pour assurer le fonctionnement de l'auditorium de Nantes [...], j'ai été choisie sans en avoir jamais fait la demande » écrit-elle le 11 décembre 1935 à Georges Mandel, ministre des P.T.T. ASCN, dossier 1935.

639 Contacté par téléphone, FR3 nous a indiqué que les archives de la rue Deshoullières furent détruites.

640 « Le Journal officiel a publié hier la liste des membres du conseil de gérance de l'association des amis

développé : il définit le rôle du conseil de gérance des stations régionales⁶⁴¹. Ce conseil nomme les collaborateurs artistiques dont Marguerite Le Meignen fait partie. Un numéro de *Nantes le Soir* témoigne des ambitions de la directrice. Elle envisagerait de faire diffuser l'enregistrement de la *Tétralogie* qu'elle produirait en 1934⁶⁴². Or, l'année suivante, le théâtre Graslin programme, sous la direction de Léandre Brouillac, cette même œuvre.

Après sa nomination, elle recrute un orchestre pour faire jouer les œuvres qu'elle a choisies⁶⁴³. C'est aussi une façon déguisée de produire un plus grand nombre de concerts que ceux organisés au théâtre Graslin et autorisés par la municipalité. Pour être certaine que les réalisations seront de qualité, la circulaire précise que les artistes ne peuvent se faire remplacer⁶⁴⁴. Mais, rapidement des difficultés financières surgissent à l'orchestre. Elles sont relayées par la presse. Un concert doit être annulé car les instrumentistes syndiqués refusent le tarif qui leur est proposé⁶⁴⁵. Le journaliste déplore que deux villes moins importantes que Nantes prennent une place dans le créneau horaire prévu. Les programmes de la radio comportent également des œuvres de musique de chambre. Le 9 avril 1935, Marguerite Le Meignen sollicite monsieur Touzé,

de "Rennes-Bretagne" constitué de 1° les représentants des services publics désignés par le ministre des P.T.T., 2° les membres désignés par les producteurs (dans les conditions fixées par l'arrêté du 25 juillet 1935), 3° les membres élus par les auditeurs. » ASCN, dossier 1935.

641 « Le conseil de gérance a pour attributions sous l'autorité du ministre des P.T.T., la gestion artistique du poste et le recrutement du personnel nécessaire. Le ministre des P.T.T. peut, soit directement, soit par l'intermédiaire de ses délégués, s'opposer à l'exécution de toute mesure décidée par le conseil de gérance. Les collaborateurs artistiques et administratifs du poste sont recrutés et engagés par le conseil de gérance. La durée du contrat de tous les salariés ne peut en aucun cas dépasser celle de l'exercice budgétaire. Il est reconductible. » Voir ASCN, dossier « madame Le Meignen directrice de la radio. »

642 Le premier numéro de *Nantes le Soir*, le 13 octobre 1934, propose à la première page, « Nantes par l'image, n°1. » Sous la caricature de Marguerite Le Meignen est ajouté un commentaire versifié : « En régnant bientôt sur les ondes/ Notre "chef" (voir nom précité)/ Portera à travers les mondes/ Le renom de notre cité./ Mais pourra-t-elle hors du logis/ De ce vieux jaloux de Graslin/ Diffuser la *Tétralogie* ?/ Qui le saurait serait malin. »

643 Le 4 octobre 1935 les instrumentistes reçoivent un courrier leur signifiant qu'ils « font partie de l'orchestre désigné par la commission exécutive pour prendre part aux émissions de la radiodiffusion. » ASCN, dossier « radio. »

644 « Votre acceptation ne comporte pas pour vous la faculté de vous faire remplacer par un autre instrumentiste, sauf cas de force majeure. » Voir ASCN, dossier 1935, chemise « madame Le Meignen directrice du poste de radio de Nantes. »

645 « Le syndicat lutte contre l'employeur toujours tenté de diminuer les frais des entreprises. Mais il semble bien qu'en l'occurrence, les musiciens syndiqués de Nantes ont exagéré ou n'ont pas assez tenu compte de la misère des temps. » Cox, rédacteur de l'article, regrette cette attitude qui a déjà mis en péril la Schola, « admirable société, en montrant à presque chaque concert des exigences auxquelles il ne sera pas permis indéfiniment de satisfaire. Les voilà maintenant qui boudent la radiodiffusion en lui tenant la dragée haute. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 10 janvier 1935.

président de la Boîte à musique, société d'amateurs, pour obtenir que certains de ses membres se produisent en quatuor à cordes. L'association refuse afin, dit-elle, de ne pas gêner l'engagement de musiciens professionnels qui sont actuellement dans une situation financière délicate et sont plus compétents pour la plupart d'entre eux⁶⁴⁶. La directrice espérait sans doute obtenir un concours bon marché puisqu'elle proposait de verser... 500 francs pour la prestation ! Il semblerait qu'un concert radiodiffusé ait été organisé le 19 août 1935. Les archives de la Schola conservent ce qui paraît être un projet de programme sous la direction de Louis Martin⁶⁴⁷. Les œuvres envisagées appartiennent à la musique légère de la seconde moitié du XIX^e siècle presque exclusivement. Des compositeurs aujourd'hui bien oubliés sont choisis : Samuel Sébastian Wesley, Louis Ganne, Charles Lederer, Édouard Mignan, Alfredo Barbieroli, Gustave Nadaud sont réunis dans la première partie du programme. Un entracte est réservé aux monologues de Joseph Peignon, bien connu des Nantais pour ses facéties lors des revues de La Cloche. La seconde partie de la soirée met en valeur les compositions de Jacques Offenbach, Jean-Baptiste Wekerlin, Benjamin Godard, Oscar Fetrás, Edmond Filippucci, Maurice Yvain, Johann Strauss. Des chansons confiées à des solistes, de courtes pièces pour violon, alternent avec des œuvres pour orchestre. Un seul programme imprimé, celui du 18 novembre 1935, livre le nom du chef d'orchestre, Louis Martin, celui du soliste nantais engagé, le pianiste Gontran Arcouët, celui du présentateur, l'organiste Arthur Colinet, ainsi que les titres des œuvres. Cette soirée est hétéroclite, juxtaposant des pages des XVII^e et XVIII^e siècles avec des œuvres du XX^e siècle de compositeurs nantais ou ayant un lien avec la Bretagne. Les chœurs de la Schola sont largement utilisés⁶⁴⁸. Le programme de salle adopte la même présentation (et le même annonceur) que celle des concerts d'été. Son contenu, d'ailleurs, s'en rapproche.

Le 16 novembre 1935, le comité nantais de radiodiffusion de Nantes informe sa directrice des émissions qu'elle est remerciée, lui offrant alors de tenir alors l'emploi de secrétaire⁶⁴⁹. La réaction ne se fait pas attendre. La directrice alerte son réseau de

646 ASCN, dossier 1935.

647 Voir ce programme en annexe n°26.

648 Voir annexe n°28.

649 « A la suite d'une conversation avec la direction du service de la radiodiffusion au ministère des P.T.T., la C.E. du C.N.R. a été amenée à aménager sur de nouvelles bases le fonctionnement des divers

personnalités artistiques ou politiques. Les archives de la Schola conservent une note manuscrite de l'écriture de Marguerite Le Meignen qui dresse une liste d'une quarantaine de noms à contacter : « travailler les chefs, les artistes. Qui atteint Marguerite Le Meignen, atteint les Nantais » et une ébauche de courrier destiné à Maurice Pellenc, directeur de la radiodiffusion, ministère des P.T.T. pour défendre sa cause⁶⁵⁰. Un projet de lettre à Georges Mandel, ministre des Postes et communications, est également rédigé⁶⁵¹. Elle écrit à Albert Roussel, Georges Mandel, Maurice Pellenc, le marquis de Juigné, député, Bilewsky, directeur du conservatoire d'Angers. Elle s'assure que ses courriers sont remis en mains propres au ministre, propose de se rendre elle-même à Paris pour discuter de vive voix. Pour elle, son renvoi est dû aux jalousies et à son refus d'engager des artistes qu'elle juge incompetents⁶⁵². Elle ne sépare pas l'affront qu'on lui fait de celui qui rejaillit, d'après elle, sur la Schola⁶⁵³. A Bilewsky, elle explique la rivalité entre Nantes et Rennes, responsable, dit-elle, de son renvoi⁶⁵⁴. Le renvoi est irrévocable et la directrice est vexée au plus haut point, vexation qui se double du regret

services du studio de Nantes. Elle a décidé notamment la création d'un commissaire de semaine chargé de régler les affaires courantes, la suppression du rôle de directrice des émissions, la transformation du secrétariat actuel en secrétariat général, la création d'un secrétariat. Ces décisions sont applicables immédiatement. La C.E. offre à madame Le Meignen de tenir l'emploi créé de secrétaire. Les fonctions précédemment remplies par la directrice des émissions seront assurées désormais par le secrétaire sous la réserve de la modification suivante : il est entendu que le secrétaire devra se mettre d'accord avec le chef d'orchestre pour la préparation des émissions à soumettre à la C.E. et que le commissaire de service est particulièrement chargé d'aplanir les différents qui pourront éventuellement se présenter. » ASCN, dossier 1935. Mots soulignés dans le texte.

650 « exprime étonnement, surprise d'apprendre que Marguerite Le Meignen qui représente à Nantes etc. pourrait quitter son poste à la radio de Nantes ; demande de prendre en considération les services rendus à l'art depuis 24 ans. » Voir chemise « madame Le Meignen directrice du poste de radio de Nantes », ASCN, dossier 1935.

651 « recommander à l'attention du ministre madame Le Meignen secrétaire de la radio de Nantes actuellement menacée par ses services ; dire un mot sur le passé de Marguerite Le Meignen côté artistique et côté organisation. » ASCN, dossier « radio. »

652 « Je suis à la radiodiffusion de Nantes depuis un an et j'ai eu l'honneur d'y "essayer les plâtres" c'est à dire de m'y créer un certain nombre d'ennemis et de jaloux. » Marguerite Le Meignen a dû être particulièrement désagréable avec certains personnels du studio qu'elle n'hésite pas à sermonner lorsqu'elle juge que la prise de son ne met pas suffisamment en valeur les chœurs. « Le mécanicien du studio, le grossier Raffin, a envoyé un long rapport pour se plaindre de moi. Il s'est vanté de faire vider "la Le Meignen" de son poste à la radio. » Lettre à Darius Milhaud, 11 mai 1937. ASCN, dossier 1937.

653 « Je subis la vexation d'une mesure injuste et imméritée qui rejaillit sur les collaborateurs de ma chère Schola prêts à prendre pour leur compte tout bonheur ou tout malheur arrivant à leur présidente. Au point de vue financier, c'est très peu de chose, surtout en regard du travail intensif que je fournis. Au point de vue moral, c'est immense et ce serait le piètre couronnement de 24 ans d'efforts incessants. » Lettre du 7 décembre à Albert Roussel. ASCN, dossier 1935.

654 « Il est difficile de démasquer les "combines" et celle qui me menace est d'envergure... Tout s'est passé en menaces de Rennes de couper les crédits si on ne me faisait pas sortir. » Lettre du 23 décembre 1935. ASCN, dossier 1935.

de la perte d'un bénéfice financier⁶⁵⁵. La directrice, avec hauteur, refuse le poste de secrétaire qui lui est offert en remplacement et tente désespérément de conserver les locaux qui lui étaient prêtés. Elle doit chercher désormais une autre salle de répétitions⁶⁵⁶. Elle s'appuie sur ses bonnes relations avec Henri Martin, directeur de la radio de Nantes, appartenant au syndicat de garantie de la Schola, pour tenter de conserver ses avantages⁶⁵⁷. Après avoir été remerciée, elle ne manque pas de dénigrer les programmes de la radio nantaise, alors que ses demandes de diffusion des concerts de la Schola sont refusées⁶⁵⁸. Toutefois, après son renvoi, Marguerite Le Meignen accepte de produire les chœurs de la Schola à la radio en établissant une sélection de Noël bretons, proposée le 8 novembre 1938 par le conseil de gérance de Rennes-

655 « Il n'est pas dans mon caractère, malgré que je doive, maintenant, travailler, de me débattre pour une question financière (même si j'en ai besoin pour vivre) mais je trouve pénible pour mon orgueil (je vous l'avoue franchement) qu'on remercie la directrice de la Schola. » Lettre au marquis de Juigné, député de la Loire-Inférieure, 137 rue du faubourg Saint-Honoré à Paris, 14 décembre 1935. ASCN, dossier 1935.

656 « La convention passée entre la ville de Nantes et mon administration [direction régionale des P.T.T.] a été appliquée d'une manière très large en 1935 puisque les répétitions de la Schola et de l'Union Philharmonique ont pu se faire sans que la ville ait été dans l'obligation de demander l'accord du Comité nantais de radiodiffusion, pour en fixer la date. Rien d'étonnant à cela puisque les émissions radiodiffusées étaient alors hebdomadaires quand elles n'étaient pas bi-mensuelles. » Le studio va connaître un regain d'activité et être occupé journalièrement et la Schola comme la Philhar doivent libérer les locaux. « Je suis certain que cette mesure, à première vue brutale, vous agréera, après réflexion, car elle seule permettra, aussi bien à votre société qu'au comité nantais de radiodiffusion de travailler dans les meilleures conditions sans se gêner mutuellement. » Lettre du 24 janvier 1936 signée par le directeur régional des P.T.T., président du C.N.R. ASCN, dossier 1935. Dix ans plus tard, la directrice n'a toujours pas admis d'être remerciée : « La radio, cette insipide radio nantaise nous a proprement mis à la porte en quarante-huit heures d'une salle qui avait été faite POUR la Schola. Tout notre matériel gît pêle-mêle dans un grenier sinistré. Quand le dis pêle-mêle, c'est "en bûcher" sur des gravats dont les aspérités s'enfoncent dans les côtes des partitions. La clé est aux mains du gardien du marché de Talensac, c'est vous dire que je suis obligée pour y entrer d'aller demander un rendez-vous au gardien en question... Charmant ! » La municipalité propose une salle du château comme salle de répétition, solution dont Marguerite Le Meignen se plaint : « Le château est à quarante minutes de mon domicile et ses 98 marches à monter... espérons que ma santé tiendra le coup. » Ayant subi une grave opération à l'été 1945, Marguerite Le Meignen part se reposer chez l'un de ses fils à Annecy avant de regagner Nantes. Lettre à madame Rondeau, 19 août 1945. ASCN, dossier 1946.

657 « Ancien élève de l'école polytechnique, il a pris dans l'organisation du grand poste de radio de l'Ouest, une part prépondérante et indiscutée. C'est lui qui organisa le comité de radiodiffusion. » Voir « Chez les sans filistes nantais », article slnd, ASCN, dossier 1935. Un courrier de l'épouse d'Henri Martin confirme ces liens cordiaux : madame Martin remercie d'un cadeau « charmant envoi d'un goût délicat [qu'elle] apprécie infiniment. » Voir lettre du 1^{er} janvier 1936.

658 « Je vous avoue que je suis écœurée de l'attitude du comité à l'égard de la Schola, après tout ce que nous avons fait pour la Musique ! Et quand on entend toutes les horreurs qu'on diffuse depuis Nantes ! Hier soir une *Madame Butterfly* en-dessous de tout, et les élucubrations des sociétés, revues, variétés, d'un goût ! Pour quatre fois par an qu'il y a des concerts de "tenue", ces messieurs les dédaignent. Je ne pense pas non plus qu'on diffusera votre concert car c'est systématique, on m'envoie des émissaires... et je n'entends plus parler de rien. » Lettre à Albert Wolff, 22 janvier 1937. ASCN, dossier 1937. Marguerite Le Meignen réclame des programmes de haute tenue artistique. Pourtant elle a vivement désiré que les deux soirées de radio-crochet soient enregistrées !

Bretagne. Les différentes stations feraient entendre à tour de rôle leur propre programme d'une durée d'un quart d'heure. Cinq noëls harmonisés par Paul Ladmirault et par Louis Brisset totalisent dix-huit minutes d'audition.

Marguerite Le Meignen propose donc aux Nantais des concerts variés (pour orchestre, pour chœurs et orchestre, utilisant des chœurs d'adultes et des chœurs d'enfants.) De la programmation de musique religieuse, elle passe à des programmes incluant la danse puis à des extraits d'opérettes et même des radio-crochets. Son goût de la mise en scène la pousse à rivaliser avec les spectacles lyriques produits par le théâtre Graslin. Elle instaure également des concerts d'été plus spécialement destinés à un public populaire. Le souci de fidéliser les auditeurs et celui de remplir les caisses sont à l'origine de cette programmation. Le projet de la Schola Cantorum de Vincent d'Indy devient peu à peu, entre les mains de Marguerite Le Meignen, méconnaissable. Organisatrice de concerts, elle se dit « fille » de la Schola parisienne. En réalité, la Schola Cantorum est devenu un label et non plus la reproduction, en province, des principes définis par Vincent d'Indy. Marguerite Le Meignen a fondé une société de concerts, non une école. La très forte personnalité de la fondatrice infléchit la programmation vers une grande diversité. Cette évolution s'explique en outre par les conditions économiques de plus en plus difficiles après la crise de 1929. En 1931, cette crise économique ravage les sociétés de concerts françaises et Marguerite Le Meignen se bat pour que la Schola survive.

Chapitre II. Chefs d'orchestre et solistes, chœurs et orchestre

Recruter des interprètes

La directrice de la Schola recrute chefs d'orchestre et solistes comme le prévoit l'article 10 des statuts. Elle fait de nombreux voyages dans la capitale où réside notamment son beau-frère, Charles de Fouchier, où son fils Henri est antiquaire, et où elle compte de nombreux amis. C'est l'occasion d'être au courant de l'activité artistique parisienne dans tous les domaines et d'entendre les artistes qu'elle pense inviter⁶⁵⁹. Le recrutement des chefs d'orchestre et des solistes est assuré soit grâce à des contacts personnels, soit par l'intermédiaire d'agents artistiques.

Des agents artistiques, agissent pour le compte de Marguerite Le Meignen dès 1921 même si cette décision n'est pas approuvée par certains des membre du conseil d'administration⁶⁶⁰. Plusieurs d'entre eux sont mentionnés dans les archives de la société. La « Société de concerts " L'heure musicale" (classiques et modernes) » a son « siège social à Musica », 31 rue Tronchet à Paris. Les directeurs, Gaston Le Feuve et Louis Montpellier, sont sollicités en 1922. Le « Bureau international de concerts C. Kiesgen et E.C. Delaet » est d'abord installé « immeubles Pleyel » 47 rue Blanche dans le neuvième arrondissement de Paris, puis 252 Faubourg saint Honoré dans le huitième. Il travaille pour la directrice de la Schola entre 1925 et 1927 puis entre 1945 et 1947. « Marcel de Valmalète et compagnie », 45-47 rue de la Boétie est le plus présent, de 1928 à 1938. Il a des filiales : « Madame C. de Valmalète, organisation artistique internationale », 43 boulevard Périer à Marseille est la mère de Marcel de Valmalète⁶⁶¹. F. Horwitz se présente comme l'un des gérants de Marcel de Valmalète. Certains

659 Elle assiste salle Érard, en 1938 à la première du *Rossignol en amour* de Georges Migot, applaudit les Pitoëff en 1936, apprécie Gabriel Grovlez dirigeant en 1939 le ballet de Stravinsky chorégraphié par Léo Staats, *Les Abeilles*, auditionne des chanteurs... « Étant à Paris, j'ai auditionné la chanteuse à laquelle j'avais pensé mais elle manquait de style » écrit-elle à Henri Martin le 13 juin 1937. (ASCN, dossier 1937.)

660 Le 3 février 1937, elle écrit à Suzanne Bourdais : « Vous savez que mon conseil [d'administration] est tout à fait hostile à l'imprésario ? Il estime que je n'ai besoin de personne pour engager les solistes (ce qui n'est pas mon avis.) » ASCN, dossier 1937. La démarche semble originale. Nous ne connaissons pas d'autres exemples d'intervention d'agents artistiques à cette date.

661 « Je prends un bureau à Paris cet hiver chez mon fils pour ma plus grande facilité » écrit-elle le 24 octobre 1938. ASCN, dossier 1938. Curieusement cette femme écrit en mauvais français et les tournures de phrases qu'elle emploie semblent témoigner d'une origine étrangère. A propos de Georges Sebastian qui, dirigeant aux États-Unis, ne veut pas revenir en France, elle dit : « Comme talent il est aussi admirable qu'on peut rencontrer un chef, mais si sa parole donnée, il est absolument sur [*sic*] également. » Courrier du 24 octobre 1938. ASCN, dossier 1938.

courriers du bureau de Marcel de Valmalète sont signés S. Bourdais. Suzanne Bourdais paraît prendre son indépendance en 1937 puisqu'elle utilise à partir de cette date un papier à lettre personnel dont l'en-tête mentionne simplement « 7, rue Théophile Gautier, Neuilly sur Seine⁶⁶². » A Martha Angelici elle précise, le 4 novembre 1942, qu'elle est la « correspondante » de Madame Le Meignen⁶⁶³. Son activité se situe entre 1937 et 1942. Certains agents artistiques interviennent brièvement à la Schola, comme les « Concerts et conférences P. Bocquel 1900-1932 », 69 boulevard de Clichy, « directeur Félix Brunetière, docteur en droit⁶⁶⁴. » P. Bocquel est sollicité seulement en 1933. Madame N.D. Bouchonnet travaille pour « l'office artistique continental », 45 rue de la Boétie, en 1945. L'adresse est celle des bureaux de Marcel de Valmalète ; il s'agit probablement d'une intermédiaire. Madame des Bordeaux est mentionnée en 1946 ; nous ignorons si elle se rattache aux organismes précédemment cités.

Les services de ces agents artistiques sont variés. Ils proposent des noms d'artistes, en justifiant leurs choix⁶⁶⁵. C'est également à eux que s'adressent certains chefs d'orchestre désirant être engagés⁶⁶⁶. Les agents artistiques assistent personnellement à de nombreux concerts pour se forger une opinion⁶⁶⁷. Lorsqu'ils n'ont pas entendu eux-mêmes les artistes, ils le signalent ou transmettent les jugements de

662 Suzanne Bourdais indique comment elle est rémunérée : ce sont les artistes engagés qui la rétribuent. Mais en 1936, elle envisage un autre mode de paiement : « Agissant maintenant plutôt comme secrétaire, il m'est assez difficile de demander ma rémunération aux artistes que je ne connais pas. » Courrier du 17 février 1936. ASCN, dossier 1936. Marguerite Le Meignen lui demande de tenter d'engager, comme chef d'orchestre, Arthur Honegger pour un prochain concert. Suzanne Bourdais répond : « Pour Honegger, verriez-vous la possibilité de prévoir mes émoluments en plus ? Je le dirais naturellement à Honegger. Il ne s'agit pas de truquer mais de "respecter les règlements". »

663 ASCN, dossier 1942.

664 Bocquel écrit à Marguerite Le Meignen, le 8 octobre 1932, que « Pierné leur a confié ses affaires à partir de cette saison. » ASCN, dossier 1933.

665 Le 16 novembre 1922, Montpellier écrit à Marguerite Le Meignen : « Madame Beriza a chanté la deuxième fille du Rhin à Monte Carlo. Elle est donc tout à fait indiquée pour Nantes. Nous l'avons pressentie et pensons qu'elle acceptera. » ASCN, dossier 1923. Marcel de Valmalète propose le nom de madame van der Meer. « Nous pouvons vous recommander absolument cette chanteuse » écrit-il le 2 novembre 1933 (ASCN, dossier 1933.) Kiesgen juge Jacques Bastard « très sérieux. Il est intelligent et je suis certain qu'au point de vue scénique il remplira le rôle dans l'esprit dans lequel il doit être joué. C'est un homme qui ne fait rien à la légère. » Courrier du 12 avril 1945, ASCN, dossier 1945.

666 Jean Giordano compte bien pouvoir diriger, à la Schola de Nantes, *Les Béatitudes* de César Franck et demande régulièrement à Kiesgen où en sont les projets. L'agent artistique écrit à Marguerite Le Meignen : « Il a déjà dirigé des concerts avec des masses chorales. Vous pouvez être tout à fait tranquille sur son expérience de ce côté. » Courrier du 4 mars 1946. ASCN, dossier 1947.

667 Suzanne Bourdais fait savoir, le 6 février 1937, quelle ira « écouter *Orphée* à la Société. » ASCN, dossier 1937.

diverses personnalités artistiques⁶⁶⁸. En 1931, l'année où Marguerite Le Meignen se retrouve sans orchestre à la suite de difficultés avec celui-ci, Marcel de Valmalète lui propose diverses formations pour compléter un programme a cappella⁶⁶⁹. Certains d'entre eux se sentent également investis d'un rôle de conseil vis à vis de la directrice de la Schola⁶⁷⁰.

Les agents artistiques font signer aux artistes, en triple exemplaire, les contrats vierges imprimés à Nantes par les soins de Marguerite Le Meignen. Celle-ci les signe à son tour avant d'en renvoyer deux⁶⁷¹. Pendant l'Occupation, les contrats types ne sont plus utilisés car ils ne correspondent plus à la situation de guerre. Des courriers leur sont substitués, signés par l'agent artistique et l'artiste⁶⁷². La délicate question des spectacles interrompus par les alertes est difficilement résolue, les directeurs artistiques envisageant de payer aux artistes la moitié du cachet⁶⁷³. Le montant des cachets peut

668 Suzanne Bourdais, le 30 novembre 1938, fournit à Marguerite Le Meignen le nom de trois chefs anglais, puisque la directrice tient absolument à cette nationalité pour le concert franco-anglais qu'elle compte organiser. Mais Suzanne Bourdais note qu'elle « ne les connaît pas. » (ASCN, dossier 1939.) Le 26 janvier 1942, après avoir informé la directrice de la Schola que ni Georges Cathelat, ni Jean Bourbon ne sont disponibles, elle indique le nom de Franzini « suggéré par Maurice Faure, chef de chant et pianiste de l'Opéra. » Ce soliste « a été choisi par Charles Munch pour *L'Enfance du Christ* à la Société des Concerts du conservatoire Il est « recommandé pour la voix et le physique. » ASCN, dossier 1942.

669 Il cite la compagnie hindoue Uday shan-kar, l'orchestre tzigane Bereny, la danseuse La Teresina ou Johann Strauss et son orchestre viennois. Courrier du 18 décembre 1931. ASCN, dossier 1931-1932 « difficultés. »

670 Musica met en garde Marguerite Le Meignen contre le choix de certains solistes. Armand Narçon, jugé insuffisant par la directrice de la Schola, est remercié après avoir assuré une répétition à Nantes pour le concert du 7 mars 1922. Marguerite Le Meignen doit alors payer un dédit comme le notifiait le contrat de l'artiste. « Permettez-moi de vous dire, chère madame, que vous persistez dans votre désir d'avoir des artistes de théâtre qui ne valent souvent pas nos bons chanteurs de concerts. C'est probablement que votre public se laisse impressionner d'abord par le titre plus que par la valeur propre ; mais voilà à quoi vous vous exposez. Vous ne voulez pas accepter les prétentions de Narçon ; bien ; mais que voulez-vous que je réponde à ce chanteur quand il m'a donné son cachet. Si au lieu de monsieur Narçon vous demandiez l'excellente basse Suscinio (dont les critiques vous exposeraient les multiples qualités) et qui, malgré l'absence de titres ronflants, est d'une probité artistique indiscutable, vous auriez un artiste qui viendrait pour ses frais et vous laisserait juge du cachet à lui offrir après audition. Ou si vous demandiez l'excellent baryton Georges Mary, soliste de tous nos grands concerts, vous n'auriez de déboires d'aucune sorte. » La lettre du 27 janvier 1922 est signée M. Villarelle « pour monsieur Montpellier. » ASCN, dossier 1922. De même, Suzanne Bourdais écrit, le 11 novembre 1942 : « Si vous n'aviez pas à compter avec votre public, la notoriété n'aurait pas d'importance car ce ne sont pas toujours les plus connus qui sont les meilleurs. » ASCN, dossier 1942.

671 Voir un exemple en annexe iconographie n°45/H.

672 Le 4 décembre 1942, Suzanne Bourdais écrit : « Pour éviter toute contestation en cas d'alerte ou de force majeure, je vous envoie la copie des lettres que j'ai adressées aux artistes au moment où vous m'avez demandé des lettres-contrats. J'y ai spécifié le demi-cachet en cas d'annulation du concert après l'arrivée à Nantes. » ASCN, dossier 1942.

673 Suzanne Bourdais informe Marguerite Le Meignen qu'elle n'a plus de contrats en blanc mais qu'elle s'en réjouit « car la clause du cas de force majeure "officielle" sans dédommagement y aurait figuré. Je

faire l'objet d'échanges entre les agents et la directrice de la Schola, même si cela n'est pas fréquent⁶⁷⁴. En cas de concert enregistré et diffusé à la radio, le tarif est différent⁶⁷⁵. Les négociations peuvent être compliquées et l'agent artistique doit faire preuve de diplomatie vis-à-vis des artistes mais aussi de l'organisatrice des concerts⁶⁷⁶.

Les agents artistiques servent d'intermédiaires pour toute l'organisation matérielle des concerts lorsque celle-ci n'est pas réglée directement entre Marguerite Le Meignen et les chefs d'orchestre ou les solistes : établissement des programmes selon les vœux de chacun, matériel d'orchestre, costumes s'il s'agit de danseurs, nombre et dates des répétitions, réservation d'hôtel, envoi de notices, de dossiers de presse et de photos des artistes, coupures envisagées dans les œuvres. Il semblerait que, pour leurs services, ils touchent 10 % à payer par l'artiste⁶⁷⁷. Les relations entre la directrice de la Schola et certains imprésarios peuvent être tendues. Toujours prompt à récriminer, lorsqu'un soliste ne reçoit pas du public les applaudissements escomptés, Marguerite Le Meignen s'empresse de le reprocher à son agent artistique⁶⁷⁸.

n'en ai donc pas parlé dans la lettre-contrat non plus que dans la réserve convenue pour une indemnité de 50 % du cachet dans le cas où le concert serait interdit ou impossible après l'arrivée des artistes à Nantes. » Courrier du 11 novembre 1942. ASCN, dossier 1942.

674 Le 18 novembre 1946, Kiesgen informe Marguerite Le Meignen que « Paul Derenne voudrait 10 000 francs plus le voyage aller-retour en première classe. » ASCN, dossier 1946.

675 Le 15 juin 1945, Kiesgen précise les conditions des émoluments en cas de concert enregistré et diffusé à la radio : « à la première diffusion, un demi-cachet en plus, à la seconde, un quart, les suivantes dégressives. Le cachet est basé sur celui d'une représentation et non sur le cachet global de l'ensemble des représentations. » ASCN, dossier 1945.

676 « Je vous confirme le télégramme que je vous adresse ce soir, nous vous avons parlé de 3 500 francs que demandait Napierkowska. Vous avez répondu par 3 000. Or, nous sommes retournés voir cette danseuse, et, cette fois-ci, estimant qu'elle aurait tous les frais de voyage pour elle et son danseur, et les engagements de celui-ci, elle a, puisque la somme qu'elle avait fixée en octobre n'avait en somme rien de définitif, calculé qu'il lui fallait 3 800. La chose étant pressée, j'ai préféré avoir tout de suite sa signature, pour que dans le cas de votre affirmative, l'affaire soit entendue une bonne fois. Télégraphiez en tous cas votre décision. Napierkowska l'attend pour prendre d'autres décisions. Il faudrait en tous cas qu'elle ne sache pas qu'on l'a demandée au dernier moment pour remplacer Troumanova [*sic*]. » Courrier de Montpellier, 21 décembre 1921 ; ASCN, dossier 1922.

677 Le contrat de Napierkowska mentionne : « Le présent contrat est conclu par l'intermédiaire de Musica, 31 rue Tronchet à Paris qui touchera des honoraires au taux de 10 % à payer par l'artiste. » Contrat non daté, ASCN, dossier 1922. C'est le seul document de la Schola qui précise les honoraires des agents artistiques. Certains solistes contestent le paiement des émoluments dus à l'agent artistique, telle Jane Évrard. Elle soutient que Marguerite Le Meignen, et non elle-même, doit payer l'imprésario. Voir ASCN, dossier 1936.

678 Un long courrier de Pierre Montpellier argumente la défense de celui-ci. « Je pense que l'ennui que vous avez eu pour l'organisation de vos concerts, et la réalisation insuffisante de ce dernier (dont nous ne pouvons être tenus responsables, attendu que N [Napierkowska] est une des premières étoiles de la danse, je pense, dis-je, que toutes ces circonstances ont contribué à vous dicter la lettre que nous avons reçue de vous, et dont les termes dépassent certainement votre pensée. Vous savez bien que nous faisons tout ce qui est humainement possible pour vous donner satisfaction et que depuis le début de la saison, nous n'avons épargné ni les démarches, ni les multiples lettres, ni les courses pour réaliser les

Les chefs d'orchestre

A la différence des grandes sociétés de concert de Paris comme Padeloup, Colonne ou Lamoureux, ou de Lyon, la Schola de Nantes n'a pas de chef d'orchestre attitré⁶⁷⁹. Elle invite ceux qui bénéficient d'une renommée locale, nationale ou internationale dans la limite de ses moyens⁶⁸⁰. De 1920, date de la naissance officielle de la Schola de Nantes, à 1947, date du décès de Marguerite Le Meignen, quarante-deux chefs d'orchestre dirigent les concerts. Alors que l'Association des Grands Concerts de Nantes ne connaissait qu'un chef unique, Marguerite Le Meignen choisit de ne pas utiliser de chef permanent. La question se pose de 1920 à 1947 et fait l'objet de très nombreux articles de presse. Dès le 16 février 1922, le critique Joseph Cox chante les mérites des chefs invités. Deux ans plus tard, en 1924, le problème est à nouveau soulevé. Dans un article de presse reproduit par le journaliste Paolo, Lacerda conforte le choix de la directrice de la Schola⁶⁸¹. La polémique se poursuit en 1931, entre Marguerite Le Meignen, convaincue des bienfaits des chefs invités et de Paul Ladamirault, partisan d'un chef unique, comme en témoigne le long courrier du 28

conditions multiples que vous avez demandées pour vos engagements. Mais un imprésario n'est pas un *Deus ex machina* et ne peut pas entreprendre de réformer l'esprit de vanité, le manque de conscience de beaucoup d'artistes et ne peut non plus avoir la prétention d'enchaîner la liberté de mouvement de ceux qu'il pressent. Entre le moment où on s'adresse à un artiste et le moment où on le demande définitivement, il peut se passer telle circonstance qui fasse que, sollicité par des engagements plus avantageux (la question d'intérêt étant là comme ailleurs malheureusement la question primordiale) il se peut, dis-je, que ces artistes se dédisent sans que l'imprésario ait le droit d'intervenir, les écrits seuls ayant force de loi, pour des gens à la conscience élastique. Si j'avais de vous des engagements en blanc que je puisse faire signer dès que j'entre en pourparlers avec quelqu'un, je serais armé contre toute reculade. C'est ainsi que nous ne pouvons pas être rendus responsables de la volte face de Troumanova [*sic*]. » ASCN, dossier 1922.

679 Pour Lyon, voir Yves Ferraton *Cinquante ans de vie musicale à Lyon, op. cit.*, p. 65-93. Georges-Martin Witkowski est l'artisan de la Schola de Lyon et de l'orchestre qui l'accompagne.

680 Marguerite Le Meignen ne veut en aucun cas de chef nantais : « Outre que c'est contre nos statuts, je ne puis créer un précédent » écrit-elle à Suzanne Bourdais qui proposait cette solution pour éviter des frais trop élevés. Nous n'avons pas trouvé trace, dans les statuts de la Schola, de l'obligation de ne pas engager un Nantais. La directrice de la Schola poursuit : « Je ne puis créer un précédent qui serait désastreux avec l'état d'esprit des musiciens... Ceux-ci me retournent sur toutes les coutures pour m'imposer leur chef, Alary, chef du théâtre, non pas sur ses capacités symphoniques (que j'ignore) mais parce qu'ils voudraient m'imposer des économies sur le chef au bénéfice de leurs exécutants. » Lettre du 18 février 1936, ASCN, dossier 1936.

681 « Il serait bien regrettable de voir cette œuvre hautement belle et solide [la Schola de Nantes] tomber entre les mains d'un débutant, d'un médiocre ou d'un aventurier de la baguette comme il y en a tant. Tout compte fait, et malgré certains inconvénients sérieux, il me semble que la meilleure solution ou, si vous voulez, la moins mauvaise, est encore celle qu'on a adoptée ici : confier à des chefs d'une autorité reconnue et prouvée la direction de vos programmes si variés et d'une si haute tenue. La diversité de leur interprétation sera encore un attrait et un enseignement de plus. » Coupure de presse non datée, signée Paolo, ASCN, dossier 1924.

novembre 1931⁶⁸². L'argumentation de la directrice de la Schola est organisée avec rigueur. Selon elle, un « grand chef » ne peut vivre à Nantes avec quatre concerts annuels. Il ne viendra pas non plus ponctuellement dans la ville, ayant par ailleurs une activité importante. Un chef unique ne connaît pas mieux les possibilités d'un orchestre qu'un chef invité « de première classe. » Ces chefs invités, heureux de leur passage à la Schola, ont envie de revenir. C'est grâce à eux que la Schola nantaise a conquis sa notoriété. Le talent de ces grandes baguettes fait progresser les chœurs et l'orchestre. Pour Marguerite Le Meignen, il est nécessaire d'attirer le public qui serait, selon elle « moins musicien », par des vedettes. Leurs cachets sont d'ailleurs très raisonnables⁶⁸³. Marguerite Le Meignen parle à nouveau de son choix de chefs variés en 1934, lors du discours qu'elle prononce à l'occasion du centième concert de la Schola⁶⁸⁴. Le débat rebondit en 1936 et prend une nouvelle ampleur. Le sujet semble d'importance puisque quatorze articles investissent les colonnes de *L'Ouest-Éclair* entre le 17 février et le 4 avril 1936. Partisans et adversaires d'un « chef unique » s'affrontent. Le chef permanent assurerait à l'orchestre « une stabilité artistique et sentimentale⁶⁸⁵. » Les partisans du chef unique pensent que cette solution permet un travail régulier avec un chef qui connaît bien ses musiciens et peut en tirer plus de ressources qu'une personnalité de passage : il a un rôle éducatif⁶⁸⁶. Selon Paul Ladmirault, un chef unique serait moins onéreux et les économies réalisées permettraient d'organiser un plus grand nombre de concerts, de découvrir de nouvelles œuvres. Ladmirault cite les exemples d'Angers, Toulouse, Lille et Marseille qui ont dix à douze concerts annuels. Il s'appuie sur le jugement de Pierre Monteux, partisan d'un chef attitré⁶⁸⁷. Deux contradicteurs jugent que la multiplication des concerts prônée par Ladmirault entraînerait une qualité

682 Voir annexe n°29, « courrier adressé à Paul Ladmirault le 28 novembre 1931. »

683 « alors que les "cheffailons" ont au contraire des prétentions financières à défaut de talent. » ASCN, dossier 1931.

684 Elle rend hommage aux chefs d'orchestre venus à Nantes, en distinguant « Rhené Baton qui, le premier, découvrit les possibilités de notre chorale et obtint d'elle des effets et nuances insoupçonnés, Francisco de Lacerda qui révéla à la Schola toute l'œuvre de Bach et lui apprit à l'interpréter, Albert Wolff qui osa lui confier les plus difficiles pages de la musique moderne et lui en enseigna le langage. » ASCN, dossier 1934.

685 *L'Ouest-Éclair*, 28 février 1936.

686 *L'Ouest-Éclair*, 17 février et 13 mars 1936.

687 « Il est déplorable de changer de chef à chaque concert. Il faut, pour bien former un orchestre, un chef unique pendant quatre ans au moins. Après quoi, on peut passer la baguette à un successeur pour plusieurs années. » *L'Ouest-Éclair*, 21 février 1936.

moindre des interprétations et risquerait de lasser les auditeurs⁶⁸⁸. Enfin, un lecteur juge que l'importance accordée aux vedettes est néfaste car elle détourne de l'intérêt pour les œuvres elles-mêmes⁶⁸⁹. Si la Schola engageait un chef permanent, celui-ci devrait être éclectique dans ses choix. La mairie versant une subvention à la société musicale, le répertoire retenu devrait être varié, plaisant à la fois à la mairie et à la directrice de la Schola. Un lecteur, musicien amateur parisien devenu nantais, raconte son expérience. Il a joué sous la direction d'Albert Doyen, ouvert à tous les répertoires⁶⁹⁰. Un lecteur signant « Un qui n'aime pas la musique » semble répondre en proposant de nommer Darius Milhaud comme chef permanent⁶⁹¹. Les arguments des partisans de chefs invités sont en nombre égal. Pour certains, Nantes ne peut s'attacher un chef de grand talent qui se lierait avec la province « en oubliant sa gloire⁶⁹². » Il ne peut vivre avec le bénéfice de quatre concerts comme c'est le cas à Nantes. La variété des baguettes pique la curiosité du public et suscite de l'enthousiasme dans l'orchestre qui devient alors plus ardent au travail et ne s'installe pas dans la routine⁶⁹³. D'ailleurs, une seule personnalité ne pourrait tout diriger avec le même talent. Un correspondant juge qu'Albert Wolff conduit moins bien Bach que Francisco de Lacerda. Des baguettes différentes conviennent à des programmes divers : chacun serait le spécialiste d'un style⁶⁹⁴. Le principal argument en faveur de chefs invités serait le goût du public pour le vedettariat, « l'attraction » : un grand nom attire la foule et génère donc d'importants bénéfices⁶⁹⁵. Cette solution, en outre, permettrait d'éviter un conflit éventuel du chef unique avec la directrice de la Schola qui pourrait ne pas s'entendre avec lui, ne pas ratifier ses choix

688 *L'Ouest-Éclair*, 22 et 27 février 1936.

689 *L'Ouest-Éclair*, 28 février 1936.

690 Albert Doyen « dont les opinions sociales, philosophiques et politiques sont à peu près celles de monsieur Pageot » [le maire de Nantes.] Le lecteur ne doute pas que le maire soit capable, lui aussi, de faire preuve d'un « éclectisme intelligent et libéral mais n'ignore pas néanmoins que dans son entourage on ne se nourrirait pas de messes en *ré* ou de passions selon saint Jean ou selon saint Matthieu. Albert Doyen dirigeait avec la même foi artistique la musique d'inspiration confessionnelle ou laïque. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 21 février 1936.

691 « La caisse de la Schola se remplirait grâce à ses gestes larges. La municipalité ne serait plus offusquée par la musique de "bondieuseries." On entendrait de la musique garantie pure "gôche" étant donné son origine judaïque. Les auditeurs se f... royalement de ce qu'on leur sert : sauvez la caisse ! » Voir *L'Ouest-Éclair*, 28 février 1936.

692 *L'Ouest-Éclair*, 21 février 1936.

693 *L'Ouest-Éclair*, 4 mars 1936.

694 *L'Ouest-Éclair*, 29 février 1936. Le tenant de cette affirmation trouve que « les Allemands n'ont pas le chic pour jouer *Carmen*. »

695 *L'Ouest-Éclair*, 3 et 11 mars 1936.

de programmes mais aussi ne pas plaire aux chœurs comme à l'orchestre⁶⁹⁶. Paul Ladmirault préconise une solution mixte : un chef habituel, qui doit être excellent, comme à Angers ou à Orléans, et de temps en temps « une baguette étrangère, solution adoptée à l'étranger, à Francfort par exemple⁶⁹⁷. » En réalité le débat semble inutile. Il s'agit d'un règlement de comptes entre Paul Ladmirault « tellement loin des réalités » se plaint Marguerite Le Meignen, et la directrice de la Schola dont l'autoritarisme est souligné à de nombreuses reprises⁶⁹⁸. Certaines argumentations utilisent le vocabulaire de Marguerite Le Meignen, d'autres font parler des scholistes, favorables à leur directrice⁶⁹⁹. La parole est donnée en dernier à la présidente de la Schola. Elle impose ses arguments⁷⁰⁰. Marguerite Le Meignen choisit donc de ne faire appel qu'à des chefs divers. Jusqu'en 1943 la question très importante du « chef unique » est régulièrement soulevée. Jusqu'à la fin de sa vie, Marguerite Le Meignen réaffirme qu'il faut changer de chef à chaque concert⁷⁰¹.

Les chefs invités par la Schola sont très variés par l'âge, la nationalité, la renommée locale, nationale ou internationale, le nombre de passages à Nantes.

696 *L'Ouest-Éclair*, 28 février 1936.

697 *L'Ouest-Éclair*, 29 février 1936.

698 Cox, dans *L'Ouest-Éclair*, parle de « la présidente et son aimable dictature le 28 février 1936. Le même jour, un "ami de la musique" s'écrie : « le chef unique, chef de tous les chefs de passage, c'est madame Le Meignen », le « grincheux des troisièmes » regrette « qu'on laisse la directrice de la Schola continuer d'en faire à sa tête. » A nouveau, Cox, le 4 mars 1936, écrit : « il est certain que les scholistes en chœur acclament en leur présidente le principe d'autorité qui va ici jusqu'à la dictature, la plus aimable d'ailleurs. » Non signé, un article du 13 mars de la même année adopte une formule bien frappée : « vous aurez beau dire et beau faire, vous ne briserez jamais la volonté de la présidente. »

699 « Si j'avais l'humeur irritable, je pourrais m'irriter de l'opinion de Paul Ladmirault, l'habitué de vos colonnes » écrit le 22 février 1936 un (une?) correspondant(e) qui, curieusement, reprend des expressions chères à Marguerite Le Meignen : « La quantité [Ladmirault préconise une dizaine de concerts] l'emporterait sur la qualité. » Après avoir ironisé sur d'autres groupements musicaux nantais « groupements fort intéressants dont l'audition peut satisfaire les oreilles les plus fines », le rédacteur vante la Schola. « La Schola, c'est autre chose, ni plus ni moins qu'un rassemblement des meilleurs encadrant des bonnes volontés artistiques empruntées à toutes les classes de la société. C'est à la fois le nombre et la qualité. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 22 février 1936.

700 « Je crois avoir lutté, combattu, peiné nuit et jour. Je crois donc avoir bien gagné le droit qui correspond au reste tout à fait aux intentions de mon conseil d'administration, de conduire les destinées de la Schola. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 4 avril 1936.

701 « En raison de nos statuts, je devrai, pour la saison, faire appel à un autre chef deux fois : le principe de notre organisation est celui d'un chef différent. Si je puis "carotter" l'engagement des autres chefs devant le conseil d'administration, je n'y manquerai pas. » En examinant les statuts, nous n'avons pas trouvé trace de cette clause. Lettre à Marius-François Gaillard, 13 août 1943. ASCN, dossier 1943.

Chefs d'orchestre invités par la Schola
Concerts donnés à Nantes

Nom du chef d'orchestre	Dates naissance-décès	nationalité	Nombre de concerts
Ansermet, Ernest	1883-1969	suisse	1
Arbos, Enrique	1863-1939	espagnol	2
Büsser, Henri	1872-1973	français	1
Cloez, Gustave	1890-1970	français	1
Désormière, Roger	1898-1963	français	1
Évrard, Jane	1893-1964	française	2
Flament, Édouard	1880-1958	français	2
Freitas Branco, Pedro de	1893-1903	portugais	1
Gaillard, Marius-François	1900-1973	français	4
Gaubert, Philippe	1879-1941	français	2
Georgesco, George	1887-1964	roumain	1
Giardino, Jean	1906-1983	français	1
Golschmann, Vladimir	1863-1972	français	3
Hoesslin, Franz von	1885-1946	allemand	2
Horenstein, Jascha	1898-1973	ukrainien	3
Indy, Vincent d'	1851-1931	français	3
Inghelbrecht, Désiré-Émile	1880-1935	français	3
Koussevitzky, Serge	1874-1951	russe	1
Kunc, Aymé	1877-1958	français	1
Labinsky, Alexandre	1894-1963	russe	2
Lacerda, Francisco de	1869-1934	portugais	8
Loïcq, Léon	1894-19..	belge	1
Mathieu, Théodore	18....-1957	français	1
Mitropoulos, Dimitri	1896-1960	grec	1
Monteux, Pierre	1875-1969	français	2
Munch, Charles	1891-1968	français	1
Ollone, Max d'	1875-1959	français	1
Paray, Paul	1886-1979	français	4
Pierné, Gabriel	1863-1937	français	4
Pullman, Simon	1890-1942	polonais	1
Raalte, Albert van	1890-1952	néerlandais	3
Rhené Baton	1879-1940	français	7

Sechiari, Pierre	1877- 1932	français	1
Spaanderman, Jaap	1896-1952	néerlandais	1
Staram, Walther	1876-1933	français	1
Szyfer, Joseph-Eugène	1887-1947	français	1
Touche, François	1872-1937	français	1
Tournemire, Charles	1870-1939	français	1
Walther-Boer, Conraad	1891-1984	néerlandais	1
Witkowski, Georges Martin	1867-1943	français	1
Wolff, Albert	1884-1970	français	8

Au moment où ils viennent à Nantes, nombre de ces chefs d'orchestre sont à la tête de formations réputées. Gabriel Pierné de 1910 à 1932, à qui succède Paul Paray est directeur musical des concerts Colonne, Paul Paray de 1920 à 1928, Albert Wolff de 1928 à 1934 dirigent les concerts Lamoureux, Rhené Baton, Albert Wolff, Désiré-Émile Inghelbrecht s'illustrent aux concerts Padeloup, Pierre Monteux à l'Orchestre Symphonique de Paris de 1928 à 1938. Roger Désormière conduit la Philharmonie de Bruxelles mais également l'orchestre symphonique de Paris. Certains chefs travaillent aussi pour les théâtres lyriques : Henri Büsser et Joseph-Eugène Szyfer à l'Opéra, Albert Wolff et Gustave Cloez à l'Opéra-Comique. Les chefs étrangers occupent pareillement de hautes fonctions. Ernest Ansermet est chef de l'orchestre de la Suisse Romande, Enrique Arbos de l'Orchestra Sinfonica de Madrid, Francisco de Lacerda de la Philharmonie de Lisbonne et des Concerts Pro Arte, George Georgesco dirige la Philharmonie de Bucarest, Louis Walther Boer et Albert van Raalte le Concertgebouw d'Amsterdam, Luis de Freitas Branco la Philharmonie de Lisbonne...

Les chefs français, au nombre de trente sont les plus nombreux⁷⁰². Neuf autres nationalités sont représentées : trois russes et trois néerlandais, deux portugais, un grec, un anglais, un suisse, un espagnol, un allemand, un roumain⁷⁰³. Tous ont déjà une grande

702 Il arrive que la presse nantaise loue la directrice de choisir un chef français. Quatre ans après la fin de la Première Guerre mondiale, le ressentiment vis à vis de l'Allemagne reste entier pour certains journalistes. Le dossier de 1922 contient une coupure sans lieu ni date qui reproduit la lettre de Rhené Baton félicitant la Schola après son concert à Paris. « La lettre de M. Baton a un accent français qui fait plaisir. Comme nous voilà loin du caporalisme germanique et que cette sensibilité est intelligente ! » s'exclame le rédacteur. ASCN, dossier 1922.

703 Simon Pullman, polonais, s'est réfugié en France. Les comptes rendus du concert qu'il dirige soulignent tous une direction peu convaincante. Le 22 mars 1939, la chronique anonyme de *L'Écho de la Loire* explique la situation du chef d'orchestre : « défenseur obstiné de la musique française à Vienne comme en témoignent le communiqué de lundi matin » où chacun peut lire les « attestations

expérience ; tous, sauf deux, sont nés à la fin du XIX^e siècle. Une seule femme, Jane Évrard, est invitée deux fois⁷⁰⁴. Elle réunit en 1930 vingt-cinq femmes instrumentistes à cordes qu'elle dirige⁷⁰⁵. A la Schola, elle met sa baguette au service d'un orchestre réduit aux cordes et ne vient pas avec son groupement⁷⁰⁶. Les divers comptes rendus ne savent pas toujours quel terme employer pour désigner une femme à la tête d'un orchestre⁷⁰⁷. Il semblerait qu'une partie des auditeurs ait été surprise de voir une femme monter au pupitre⁷⁰⁸. Les chroniques accordent une importance égale au commentaire de la conduite du groupe et aux observations concernant le physique de Jane Évrard. Son autorité ne fait aucun doute⁷⁰⁹. Son solide métier est approuvé⁷¹⁰. Sa beauté est louée dès

de l'ambassade de France et du directeur de l'agence Havas. Exilé de Vienne, il en est parti sans même pouvoir emporter sa musique. C'est une raison certes pour que la France lui offre une bienveillante hospitalité, mais cela n'en fait pas un grand chef.»

704 Avant de venir conduire à Nantes, Jane Évrard avait écrit à Marguerite Le Meignen (en novembre 1931, précise la directrice de la Schola.) Ayant appris que les concerts avec orchestre de la Schola n'auraient pas lieu en 1932 (nous verrons ultérieurement pourquoi), elle propose de faire venir son propre groupement, vingt-trois musiciens comportant des solistes de premier ordre, pour cinq mille francs. Si deux concerts sont organisés, le cachet est de neuf mille francs. « Je m'adresse à vous puisque vous êtes la grande animatrice » précise-t-elle, connaissant de réputation le pouvoir de Marguerite Le Meignen. Elle ajoute qu'elle sera ravie de faire sa connaissance. Lettre « ce lundi », ASCN, dossier 1932.

705 ASCN, dossier 1936. Voir Jean-Christophe Branger, « Être cheffe d'orchestre à Paris dans l'entre-deux guerres. » *Revue de musicologie*, n°2 tome 102, 2016, p. 337-347.

706 Philibert Biton minimise le talent de Jane Évrard. Il remarque qu'il est plus facile de conduire un orchestre de chambre qu'une grande formation symphonique. « Un ensemble réduit au quatuor ne présente ni la richesse, ni la difficulté de maniement de grand orchestre moderne. » ASCN, dossier 1936, coupure de presse non datée.

707 Paul Ladmirault justifie la venue d'une femme chef d'orchestre : « La loi salique n'étant pas valable en matière d'art. » Philibert Biton met entre guillemets « le chef » et parle de « la directrice. » Dr. H.D., se croit obligé de citer une apostrophe de Jane Évrard à son interlocuteur : « êtes-vous féministe ? » Voir coupures de presse sans dates dans le dossier de 1936 de la Schola.

708 Seltifer souligne que nombre de ses confrères associent par erreur manque d'autorité et maniérisme chez une femme chef d'orchestre. « Le programme de Jane Évrard était fort attrayant, admirablement adapté à sa nature et à ses moyens. Si quelques fanatiques de la direction masculine se sont glissés dans la salle pour guetter chez ce chef son manque d'autorité et un excès de maniérisme, ils ont été vaincus. » Voir *Le Phare*, 6 mars 1936.

709 « Nous sommes bien convaincus que les spectateurs ont été satisfaits de l'autorité et le goût [*sic*] avec lesquels madame Évrard a conduit son orchestre. Nous sommes sûrs que les musiciens ont été conquis par la grâce charmante qu'elle mettait dans les remarques sur l'exécution, observations qui montraient une volonté tenace et réfléchie pour obtenir le meilleur rendement. » Voir *L'Écho de la Loire*, 6 mars 1936.

710 Ladmirault écrit : « Madame Évrard possède au suprême degré toutes les qualités nécessaires à son rôle. Son geste est éloquent, souple, précis ; indiquant les nuances avec une merveilleuse netteté, obtenant sans difficulté toutes les variétés d'expression, depuis le *resoluto* jusqu'au *rubato*, telle s'est révélée cette animatrice remarquable dans toutes les œuvres confiées à son talent. » Voir ASCN, dossier 1936, coupure non datée du *Monde musical*. Le commentaire d'Adolphe Delavaud est le plus précis pour décrire sa gestique : « Madame Évrard montre une aisance et une autorité extraordinaires. Son bras droit a des qualités de clarté, de précision, de netteté et le gauche a une souplesse qui le rend propre à donner des indications d'une réelle force expressive. On se rend compte qu'elle est maîtresse de ses collaborateurs. Les interprétations qu'elle obtient ont du relief, de la couleur, de la vie. »

son premier concert⁷¹¹. Un an plus tard, cette même qualité est à nouveau relevée⁷¹². Après avoir salué le succès de Jane Évrard qu'il juge l'un des meilleurs chefs invités par la Schola, Paul Ladmirault remarque finement, et à juste titre que la réussite de Jane Évrard risquerait de provoquer la jalousie de Marguerite Le Meignen⁷¹³. Les deux fortes personnalités pourraient s'affronter.

Car Marguerite Le Meignen est non seulement chef de chœur mais aussi chef d'orchestre, prenant sans doute modèle, entre autres, sur Suzanne Maquet qui, de 1908 à 1910 occupe les mêmes fonctions⁷¹⁴. « Une femme chef d'orchestre ? » s'interroge un chroniqueur anonyme dans *Nantes le Soir*. Après avoir cité Eva Brunelli qui a dirigé chez Padeloup, le rédacteur note qu'à Nantes une femme [Marguerite Caldaguès] a conduit un ensemble instrumental dans une audition d'élèves, puis cite sans la nommer Marguerite Le Meignen⁷¹⁵. Une femme chef d'orchestre est encore une rareté : Paul Ladmirault ne sait quel terme adopter, utilisant parfois « kapellmeister », parfois le même mot au féminin « kapellmeisterin. » Aucun document n'indique d'éventuelles études de chef d'orchestre (ni de chef de chœurs d'ailleurs) dans la carrière de la directrice de la Schola. Il est possible qu'elle ait observé attentivement les maîtres de la baguette qu'elle invite. A la différence de Jane Évrard dont le physique et le vêtement sont décrits comme suprêmement élégants, Marguerite Le Meignen ne se soucie guère semble-t-il, de ces éléments. Les comptes rendus de la presse nantaise notent seulement son autorité, sa détermination face à un orchestre qu'elle juge parfois indiscipliné. Sa gestique est jugée efficace par Paul Ladmirault, en ce qui concerne les départs et les nuances⁷¹⁶. Aucun texte ne nous permet de connaître ses choix interprétatifs. Elle use

711 Seltifer rend hommage à Marguerite Le Meignen qui a fourni au public « l'occasion d'acclamer en Jane Évrard la vivante image de la beauté ; élégance, raffinement, où la coquetterie féminine met un charme de plus. » Voir *Le Phare*, 6 mars 1936.

712 « Avec plaisir nous avons retrouvé au pupitre cette jolie et gracieuse jeune femme. » Voir *L'Écho de la Loire*, 6 février 1937. Seltifer évoque une Jane Évrard aussi « ravissante que la musique qu'elle dirige. » Voir *Le Phare*, 5 février 1937.

713 « Nul doute que les partisans du pouvoir unique ne la réclameront pour reine dans leurs prochaines réponses à l'enquête de *L'Ouest-Éclair*, au risque de créer une rivalité entre deux souveraines féminines. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 6 mars 1936.

714 Voir Guy Gosselin, *La symphonie dans la cité, Lille au XIX^e siècle*, Paris, éditions Vrin, 2011, p. 231.

715 « Qui ignore que c'est une main qui tient la baguette aux répétitions de la Schola, une poigne ? Ah oui, ça barde rue Michel Colombe. » Voir *Nantes le Soir*, n° 21, 6 mars 1926, p. 5-6.

716 Paul Ladmirault note « la précision dans le signal des départs et dans l'indication de nuances. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 6 juillet 1929. Il suggère à la directrice de la Schola de mener à la victoire l'un des concerts d'hiver. « A quoi bon chercher au loin ? Trouverait-on une direction plus ferme et plus habile » se demande-t-il dans son compte rendu du 8 juillet 1934. Voir *L'Ouest-Éclair* à cette date.

d'une baguette mais il lui arrive aussi de ne pas s'en servir⁷¹⁷. Cette « carrière » de cheffe d'orchestre s'étend de 1929 à 1937, puis une dernière fois au mois de juillet 1941 pour quatre représentations d'*Orphée et Eurydice* de Gluck qu'elle connaît bien pour l'avoir conduit à plusieurs reprises, et se limite aux concerts d'été où elle se retrouve face à un orchestre réduit⁷¹⁸.

Marguerite Le Meignen engage elle-même les chefs d'orchestre, soit par l'entremise de personnalités musicales, soit en correspondant directement avec eux⁷¹⁹. Parfois un soliste suggère un nom. Jean Suscinio recommande Gustave Bret⁷²⁰. Le recrutement de Vladimir Golschmann se fait par l'intermédiaire de Louis Bas, hautboïste parisien venu souvent jouer à Nantes⁷²¹. Marguerite Le Meignen se montre tenace lorsqu'elle désire absolument le concours d'une baguette réputée⁷²². La directrice de la Schola prend aussi parfois l'avis de journalistes musicaux, comme Louis Vuillemin⁷²³. Alors que les agents artistiques sont très souvent sollicités pour proposer des solistes, Marguerite Le Meignen s'adresse rarement à eux pour suggérer le nom de chefs d'orchestre⁷²⁴. A l'entendre, elle ne serait pas la seule choisir les artistes : certains chefs,

Lors d'un autre concert, le même chroniqueur remarque « le geste expressif. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 21 juin 1935.

717 Voir la chronique de Ladmirault, *L'Ouest-Éclair*, 21 juin 1935. « Célébrons les louanges de notre Schola incomparable bien entraînée par la baguette, que dis-je ? Sans baguette, par le geste expressif de madame Le Meignen. » La directrice fait fabriquer ses baguettes par le facteur de pianos et marchand de musique Fernand Leroux à Nantes, comme l'indique madame Bichon, fille de la maison. Une facture en date du 12 avril 1930 le confirme : quatre baguettes de chef d'orchestre sont à payer par Marguerite Le Meignen.

718 Nous avons vu précédemment qu'elle dirige déjà un groupe dans son salon dès 1910.

719 Tous les chefs d'orchestre et tous les solistes étrangers écrivent en français, sauf Koussevitzky qui correspond grâce à son agent artistique (voir ASCN, dossier 1923.)

720 « Vous trouveriez en Gustave Bret un chef d'orchestre particulièrement désigné pour le Bach. Il était président de l'ancienne société Bach à Paris. » *Courrier* du 30 mars 1922. ASCN, dossier 1922.

721 Lettre du 11 février 1923 ; ASCN, dossier 1923.

722 Après de multiples courriers adressés à Albert Wolff, après lui avoir dit que des scholistes l'ont vu en vacances à Pornichet (où Marguerite Le Meignen passe l'été), elle lui écrit : « Toutes mes lettres restent sans réponse !!! Et pourtant il faudrait bien que je sache si vous pouvez diriger le concert du lundi 15 mars. » ASCN, dossier 1937.

723 Le 13 juillet 1924, Marguerite Le Meignen s'adresse à Louis Vuillemin, qui, par ailleurs, travaille pour la maison Erard. Celui-ci recommande chaudement Paul Paray, « admirable chef ». ASCN, dossier 1924.

724 Marcel de Valmalète est contacté pour servir d'intermédiaire avec Albert Wolff : « Je vous ai dit que nous étions en froid avec Albert Wolff depuis qu'un critique de Nantes a osé dire que madame B... [Simone Berriau, compagne de Wolff] n'avait pas de talent mais nous avons tous déploré qu'il ne revienne plus car les chœurs lui étaient très attachés. Pensez-vous que vous pourriez le pressentir comme de vous même [...] Vous verrez ce qu'il vous dira et s'il envisage de venir alors ce sera vous qui aurez arrangé les choses. » Lettre à Marcel de Valmalète, 15 février 1932. ASCN, dossier 1932. Nous respectons les mots soulignés dans le texte.

ayant connaissance de la réputation de la Schola, font acte de candidature⁷²⁵.

La directrice de la Schola remplit les contrats d'engagement qui sont signés par le chef d'orchestre, la présidente de la Schola et le trésorier⁷²⁶. Imprimé à l'en-tête de la Schola Cantorum de Nantes, le contrat précise la date du concert et son horaire, le montant du cachet, celui du dédit « pour celui des deux contractants qui ne tiendrait pas ce contrat, sauf le cas de maladie, constaté par certificat médical pour [le nom du chef d'orchestre] ou le cas de dissolution de la société pour la Schola. » Suit le lieu de la répétition générale à laquelle le chef est tenu de participer. Diverses mentions manuscrites peuvent être rajoutées, telles que le montant du voyage aller et retour, la classe de chemin de fer retenue, les dates des répétitions d'orchestre seul, des chœurs, des deux réunis, des solistes. A partir de 1932, le modèle de contrat change. Plus complet, il comprend deux pages, neuf articles et une clause additionnelle remplie à sa convenance par la directrice de la Schola. L'article 1 indique que l'artiste doit « se munir de l'orchestration des œuvres qu'il aura à exécuter avec orchestre et à faire parvenir ces orchestrations à la direction » avant une date fixée. L'article 3 interdit à l'artiste de se faire entendre dans un autre concert à Nantes, sous peine de perdre son cachet⁷²⁷. L'article 4 donne le chiffre du cachet et spécifie si les frais de séjour et de voyage sont ou non à la charge du musicien engagé. L'article 7 définit les cas de force majeure annulant le contrat. Le montant des cachets des chefs d'orchestre est révélé par plusieurs documents des archives de la Schola : contrats, bilan comptable, courriers. Le salaire du chef est généralement plus élevé que celui des solistes⁷²⁸. Lorsque les soirées sont confiées à des personnalités moins connues, les cachets sont moins importants que ceux

725 « Les concerts de Nantes sont assez cotés dans les milieux musicaux pour que je reçoive chaque année de nombreuses demandes de chefs. Pour ceux-ci la question des honoraires passe après la satisfaction artistique et la plupart sont disposés d'avance à accepter les honoraires que nous pouvons leur proposer. Du reste, le chef célèbre n'est pas engagé, il est invité... Il y a là une nuance. » Voir *L'Ouest Éclair*, 4 avril 1936. Le 6 février 1929, Jaap Spaandermann écrit à la directrice de la Schola : « Je me permets de solliciter auprès de vous l'honneur de conduire un des concerts de votre société pendant la saison prochaine (si possible avant le mois de décembre.) » ASCN, dossier 1929. Son vœu est exaucé le 9 décembre 1929. A l'inverse Léon Loïcq malgré sa demande « Si vous ne pouvez me faire revenir cette année, je vous demande simplement de me faire annoncer dans la presse » ne dirige qu'une fois la Schola. Par contre, il traite avec Marguerite Le Meignen, semble-t-il, plusieurs affaires sans lien avec la musique. Lettres du 14 novembre 1928 et du 2 janvier 1930. ASCN, dossier 1930.

726 Du moins en 1922. Après cette date, seule Marguerite Le Meignen et l'artiste engagé signent les contrats.

727 « Toute infraction à ces dispositions donnera lieu de plein droit à une pénalité égale au montant total du cachet global forfaitaire alloué à l'artiste. »

728 Voir le tableau des cachets, annexe n°31.

des grandes baguettes. Par exemple, en 1928 la Schola offre 3 300 francs à Francisco de Lacerda, mais seulement 2 000 francs à George Georgesco ou Walther Staram. Les noms les plus réputés obtiennent les sommes les plus importantes : Pierné, Arbos, Lacerda, Paray se détachent nettement des autres à cet égard. Les cachets des chefs d'orchestre font parfois l'objet d'une assez longue négociation avec la directrice de la Schola. Venir à Nantes n'est pas toujours une source de revenus pour certains d'entre eux qui perdent le bénéfice de leurs cours comme nous l'avons déjà constaté. Ce même argument est avancé, en 1922, par Ernest Ansermet. Il doit s'absenter de Genève trois jours et craint de devoir demander un cachet trop élevé, étant donné « le change très bas », cachet auquel s'ajoutent les frais de voyage⁷²⁹. Pendant de nombreuses années, les frais de voyage et de séjour des artistes sont payés par la société organisatrice. Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, les trajets en train s'effectuent en première classe, en seconde classe après le conflit. L'examen global des cachets des chefs et des solistes semble témoigner du désir de Marguerite Le Meignen, d'équilibrer les dépenses, au cours d'une saison, en faisant alterner concerts coûteux et soirées d'un prix de revient moins élevé.

La préparation des concerts fait l'objet de nombreux échanges tant pour régler des questions matérielles que pour évoquer l'interprétation et la conception des œuvres⁷³⁰. C'est tout particulièrement vrai pour les grandes compositions avec chœurs confiées aux maestros les plus réputés. Divers points sont évoqués dans les courriers. Les chefs s'assurent que certains instruments peu usités seront bien à Nantes. Vincent d'Indy doit conduire, le 8 mars 1921, *Le Chant de la cloche*. Les tubes qui y sont nécessaires ne sont pas légion en province⁷³¹. Le rôle de cet instrument et de la percussion étant primordiaux, il écrit alors à Marguerite Le Meignen pour s'assurer que tous les instruments seront disponibles⁷³². La directrice de la Schola est aussi chargée

729 Lettre du 27 juin (année non indiquée.) ASCN, dossier 1922.

730 Les artistes s'enquèrent souvent des horaires des trains, demandent de réserver un hôtel. Vincent d'Indy veut savoir s'il doit diriger en habit ou en redingote. « Cela m'est tout à fait égal mais je dois le savoir avant le départ pour ne pas porter de bagage inutile. » Lettre du 23 février 1921. ASCN, dossier 1921.

731 Vincent d'Indy se propose d'apporter à Nantes la cloche de la Schola. Mais il se souvient que le théâtre de la Monnaie n'a pas renvoyé celle utilisée en 1913. « Elle y est encore si les Boches n'en ont pas fait une mitrailleuse. » Courrier du 23 février 1921 ; ASCN, dossier 1921.

732 « Je pense que vous trouverez à Nantes le matériel nécessaire pour cette cloche. Prenez pour cela autant d'instruments que vous pourrez en trouver, deux ou trois tubes, autant de tam-tams ou de gongs, sans vous préoccuper s'ils sont ou non en *mi* bémol. A Bruxelles nus étions arrivés à un bon effet avec

par les chefs de veiller à l'effectif de l'orchestre qu'ils vont diriger⁷³³. Lors de la préparation du *Requiem* de Verdi, Franz von Hoesslin vérifie, le 12 novembre 1932 que Marguerite Le Meignen a pensé aux « trompettes de loin, peut-être dans une loge, dirigées par un assistant »⁷³⁴. Marguerite Le Meignen propose aux compositeurs dont la Schola interprète les œuvres, de conduire eux-mêmes la partition. Certains se récusent avec humilité. C'est le cas d'Albert Roussel dont les *Évocations* sont attendues le 18 mars 1929⁷³⁵.

L'interprétation est au cœur des courriers échangés. Divers points sont abordés. Nombre de chefs précisent les tempi qu'ils choisissent, tel Rhené Baton qui fait connaître ses mouvements métronomiques dans la *Messe en si* de Bach⁷³⁶. Le souci de choisir les tempi adaptés est chez lui récurrent⁷³⁷. Roger Désormière fait de même dans le *Requiem* de Fauré⁷³⁸. Marguerite Le Meignen elle-même sollicite l'avis de Roger

quatre tubes, deux cloches et trois tam-tams sans préjudice du piano. Le principal est que cela fasse un "chahut" énorme. » Lettre du 23 février 1921, ASCN, dossier 1921.

733 Enrique Arbos rappelle que pour *Le Crépuscule des dieux* il faut « quatre flûtes, trois clarinettes et une clarinette basse, quatre bassons, trois hautbois et un cor anglais. » Il ne mentionne pas les tubas. A la répétition générale, ces instruments sont absents. Marguerite Le Meignen charge alors Louis Bas de trouver des tubistes parisiens, ce qui ne se fait pas sans difficultés, le jour même du concert. « Je n'ai pu trouver que deux tubas. Au reçu de votre télégramme à 10h du matin, j'ai pris un taxi et j'ai fait tout Paris pour arriver à trouver deux artistes libres ; beaucoup de ces messieurs avaient leur théâtre le soir et du reste pour que les deux qui sont venus à Nantes partent tout de suite (je les ai rencontrés seulement à 13h) je me suis chargé de trouver des remplaçants pour leur théâtre. J'ai dépensé 30 francs de taxis et 3 francs de télégrammes. » Lettre du 19 janvier 1923 ; ASCN, dossier 1923. Il semble donc que la directrice de la Schola n'ait pas pris connaissance de la partition d'orchestre.

734 ASCN, dossier 1932.

735 « Je souhaite que monsieur Rabaud dirige notre concert du 18 mars. S'il se récusait, peut-être pourriez-vous vous adresser à Inghelbrecht, excellent musicien et chef d'orchestre, ou à Désormière, plus jeune mais fort bien doué lui aussi. Golschmann est aussi un des futurs grands chefs. En ce qui me concerne, je me risquerais volontiers à conduire une de mes œuvres d'orchestre mais je vous avoue que l'adjonction de chœurs n'est pas sans m'effrayer, n'ayant jamais conduit de masses chorales. Courrier du 1^{er} mars 1929. ASCN, dossier 1929. Malgré ces conseils, Marguerite Le Meignen choisit Édouard Flament, chef d'orchestre au théâtre d'Angers. Les comptes rendus de la presse restent réservés devant la direction de ce chef.

736 « Aria n°18 (basse "et in spiritum") la noire pointée = 56, Credo, la blanche = 96, pour les chœurs n°12 et n°13, la blanche = 76, pour le Sanctus, la noire = 80. »

737 Rhené Baton semble très attaché au respect des tempi. Pour le travail de *La Légende de sainte Élisabeth*, il écrit à Marguerite Le Meignen, le 4 octobre 1922 : « Tuyaux importants : page 9 de la partition piano n°1 arrivée d'Élisabeth à la Wartburg je prends C barré au lieu de 4/4 et *allegro animato* jusqu'à la fin du chœur ; page 17 troisième ligne *Andante moderato* à deux temps, *alla ungarese* le chœur suivant page 20 toujours à deux temps, page 33 deuxième ligne *Allegro non troppo animato* 4/4 je bats C barré dans un mouvement un peu ample. » ASCN, dossier 1922. Expressions soulignées par le rédacteur.

738 « Je ne voudrais pas que les chœurs soient gênés par mes tempi mais d'autre part, je serais ennuyé de devoir jouer trop vite, comme on le fait souvent, l'*Agnus Dei*, le *Libera me*, et l'*In Paradisium*. Que le chœur soit donc préparé à prendre, en général, des mouvements très lents, presque toujours, dans les longues phrases, à la limite des possibilités de respiration. » Lettre à Marguerite Le Meignen, 2 mars

Désormière : elle souhaite se voir confirmer le tempo de *La Fête polonaise* de Chabrier⁷³⁹. Les partitions sont réglées par les soins de Marguerite Le Meignen d'après les indications des chefs⁷⁴⁰. Rhené Baton demande un délai supplémentaire pour préparer la *Grande Messe en si mineur*, arguant qu'il doit ajouter toutes sortes d'indications manquantes sur la partition éditée par Breitkopf⁷⁴¹. Les « lever-assis » de chœurs sont fréquemment évoqués⁷⁴². Albert van Raalte se montre le chef le plus méticuleux : venu diriger la *Passion selon saint Jean* en 1934, il adresse cinq pages d'indications⁷⁴³. Nous citons en note le début de la première page presque entièrement réservée aux nuances⁷⁴⁴. Le second point concerne les récitatifs. Van Raalte précise leur accompagnement⁷⁴⁵. Dans les chorals, van Raalte supprime de nombreux points d'orgue.

1932. ASCN, dossier 1932. La directrice le rassure : ses choristes sont habitués à s'adapter à toutes les exigences des chefs.

739 « Je crois que c'est très vif et battu à un temps. » Lettre du 2 mars 1932. ASCN, dossier 1932.

740 Le 2 mars 1932, Roger Désormière évoque la préparation du matériel : « Les coups d'archet sont-ils réglés ? S'ils ne le sont pas, j'aimerais que le violon solo et le violoncelle solo, aidés d'un copiste, aient l'obligeance de les régler. » ASCN, dossier 1932. « Pour les coups d'archet, je les mettrai » répond Marguerite Le Meignen.

741 Le 4 mai 1922, Rhené Baton conjure Marguerite Le Meignen de « lui faire envoyer par express, de suite, une partie de premier violon, de second violon, d'alto, de violoncelle, de contrebasse, de façon à ce que je reporte sur ma partition les nuances. Je vous renverrai les parties d'orchestre quelques heures après les avoir reçues. » Six jours plus tard, il s'exclame : « Quelle désillusion ! Il y a des nuances qui ne concordent pas ! Et, de plus, les indications semblent avoir été mises par des amateurs, pour une exécution avec chœur réduit. » Lettre du 10 mai 1922. ASCN, dossier 1922.

742 « Sont-ils réglés et comment ? » s'enquiert Roger Désormière. Marguerite Le Meignen le rassure : « Le chœur est habitué à obéir au geste du chef, les mouvements sont ainsi plus réguliers. Je mets l'indication sur la partition d'orchestre. » Lettres du 2 et du 4 mars 1932 ; ASCN, dossier 1932.

743 « Je vous envoie sous ce pli les indications que vous m'avez demandé[es] dans votre lettre du 31 janvier. Comme vous le verrez nous [sommes] tout à fait d'accord. Il n'y a que la coupure des numéros 49, 50 et 51 que je n'aimerais pas faire. Aussi je crois que la plupart de mes indications doivent être superflues parce que vous savez tout si bien vous-même que je me sens gêner [*sic*] de vous demander tant de petites chose[s] que vous auriez faites de vous-même. Cependant je ne voudrais pas que vous puissiez me reprocher plus tard - "pourquoi ne me l'avez-vous pas demandé"- et c'est pour cela que j'ai été un peu exagéré. Vous ne m'en voudrez pas j'espère ! » Lettre du 15 février 1934 ; ASCN, dossier 1934.

744 « L'orchestre commence *pp* et fait un crescendo graduel pendant les 18 premières mesures tel qu'à ce que la septième soit *p*, la onzième *mf*, la seizième *f* et la dix-neuvième (entrée des chœurs : *Christ!*) *ff*. Sur le quatrième temps de la seconde mesure (*Roi des anges*) reprendre *p* pour faire crescendo sur les doubles croches, pendant deux mesures, à ce que *Christ !*, soit de nouveau chanté *ff*. A la lettre A on reprend *p*, crescendo de deux mesures et l'on reste *f*. » La page se termine par « Indications pour la *Passion selon saint Jean*, A.v.R. » ASCN, dossier 1934.

745 « Les récitatifs toujours avec clavecin et continuo (parfois avec l'orgue.) J'indiquerai cela exactement aux répétitions. Les récitatifs du Christ cependant toujours avec quintette à cordes. Tous les joueurs. Complet ! Pouvez-vous faire ajouter cela dans toutes les parties de violons, altos, violoncelles et contrebasses, pour tous les récitatifs accompagnant la voix du Christ ? Excusez-moi si je vous demande ce travail énorme ! La différence de couleur cependant, crée un[e] atmosphère d'un[e] auréole, indispensable dans ce style religieux. » Par ailleurs, le texte des récitatifs doit être recopié sur les parties de cordes : « Je tiens tout spécialement à ce qu'on rajoute les récits du Christ dans les parties de cordes. C'est mon cauchemar !!!!!. » Nous respectons la ponctuation du correspondant.

Il indique aussi les respirations et suspensions dans le discours musical, les « lever-assis » des chœurs qui peuvent modifier l'atmosphère du concert⁷⁴⁶. Le chef d'orchestre est conscient du caractère novateur de son interprétation : il accorde, le 23 février, un entretien à Albert Gavy-Bélédin. Comme Lacerda, il parle de " la tradition" qui se révèle fausse⁷⁴⁷. Roger Désormière insiste sur le phrasé qu'il veut scrupuleusement respecter⁷⁴⁸. Marguerite Le Meignen elle-même soumet ses interrogations aux chefs invités⁷⁴⁹. Ceux-ci explicitent leur rôle, tel Pierre Monteux : il souhaite diriger des œuvres qui sont sa « spécialité » et non celles proposées par Marguerite Le Meignen qu'il n'a « matériellement pas le temps d'apprendre. » Selon lui, on ne peut tout diriger avec le même talent⁷⁵⁰. Diriger n'est pas se contenter de battre la mesure, d'éviter qu'un pupitre se perde, mais proposer aux auditeurs grâce à sa baguette, une interprétation personnelle longuement assimilée⁷⁵¹.

746 Par exemple, n°56 : les chœurs restent debout pour ne pas troubler l'atmosphère. n° 59 : après un moment de silence absolu, en pleine dévotion, les chœurs peuvent s'asseoir.

747 « Pour l'exécution, il se forme une espèce de "patron." On croit suivre une tradition, mais on ne s'aperçoit pas qu'avec le temps il s'est, ici, fait des brèches pendant qu'ailleurs sont venues se greffer des erreurs. A Alger, on m'avait reproché d'avoir modernisé *Carmen*. Or, j'avais repris toutes les indications de Bizet. Ce qu'on croit, bien souvent, être la tradition... un musée dans lequel on laisse la poussière couvrir les toiles. Je ne demande qu'une chose : jouer ce qui est écrit, être fidèle à l'auteur. J'invitai Ravel à diriger son Boléro chez Padeloup. J'ai scrupuleusement noté le mouvement et je ne rougis pas de tenir parfois en main, pour demeurer fidèle, mon petit métronome de poche, tout en dirigeant. Un auteur, a priori, doit avoir raison. » *Le Phare*, 23 février 1931.

748 « C'est une chose qui me préoccupe toujours. Aussi le chœur est-il habitué aux phrases sans respirations, aux tenues des points d'orgue et aux finales exactes ? » *Courrier* du 2 mars 1932 ; ASCN, dossier 1932.

749 « Je pense que le premier chœur de la *Cantate pour tous les temps* doit se chanter tristement et d'une manière un peu dolente ? Je ne l'ai jamais entendue. Et pour les vocalises du chœur final, faut-il les détacher ou mettre un accent sur certains temps ? Pour *Phoebus*, je crois qu'il faut faire chanter les chœurs "légers" et avec une masse, c'est difficile. » Lettre du 11 novembre 1934. ASCN, dossier 1934.

750 « Vous me direz qu'un chef d'orchestre doit pouvoir conduire n'importe quoi avec trois répétitions, c'est exact. Mais il y a une différence entre battre la mesure correctement de telle ou telle œuvre, de sorte qu'aucun accident ne puisse se produire, sécurité accrue par la partition suivie de mesure en mesure par les yeux du chef ne la quittant pas d'une seconde, et l'interprétation d'une œuvre que le même chef a tellement assimilée qu'il n'a plus besoin de regarder même la partition. » Pierre Monteux dirige par cœur, ce qui ne devait pas être si fréquent puisque la presse nantaise s'enthousiasme pour un chef qui conduit ainsi l'orchestre. Lettre du 25 janvier 1935 à Marguerite Le Meignen. ASCN, dossier 1935. Mot souligné par le rédacteur.

751 « C'est ici que se manifeste l'idée géniale de la directrice de la Schola faisant venir à grand frais des Pierné, des Gaubert, des Messager, des Arbos etc. etc. pour diriger une seule fois [...] Il n'y a qu'à assister à une *vraie* répétition pour se rendre compte de ce qu'apportent d'enseignement, de flamme, d'indications précieuses ces « princes de la baguette. » Pourquoi sont-ils princes de la baguette, des chefs ayant du prestige et de l'autorité ? Est-ce parce qu'ils battent la mesure avec fermeté, qu'ils font bien partir les pupitres, qu'ils soulignent les nuances avec des mimiques bien étudiées ? Oui, sans doute, cela est d'importance, mais où se révèle l'art du chef d'orchestre, c'est surtout dans le commentaire des répétitions, c'est dans les petits discours qu'il adresse à tel ou tel instrumentiste ou à l'ensemble des musiciens pour leur faire pénétrer le sens intime du texte. Un chef d'orchestre moderne

Certains chefs acceptent de faire précéder leur prestation par une conférence. Le souci didactique est une constante de la Schola parisienne. Auguste Le Guennant, chef de chœur et chef d'orchestre adjoint de la Schola, ancien élève de la Schola, organise en 1920 un avant-propos au *Faust* de Schumann. Vincent d'Indy conserve cette habitude. La veille de la répétition générale du *Chant de la cloche* fixée au 7 mars 1921, Il agence, salle Gigant, une « causerie » sur son œuvre. Le style du compositeur est expliqué à travers des exemples donnés par le Quatuor à cordes de la Schola. Mais d'autres chefs d'orchestre se récusent. Philippe Gaubert, convié, en 1920, à parler de Schumann et son *Faust* explique qu'il n'a pas l'habitude de s'exprimer en public et qu'il est surchargé de travail. Il recommande de faire appel à Maurice Emmanuel, professeur d'histoire de la musique au conservatoire de Paris⁷⁵². A l'inverse, Charles Tournemire, qui doit diriger sa *Symphonie de Moscou* est très heureux, en 1921, de préparer une conférence illustrée par quelques unes de ses mélodies dont il laisse le choix à Marguerite Le Meignen⁷⁵³. Au fil du temps, les conférences sont abandonnées ; le lien avec les préceptes scholistes se rompt. Les Nantais n'ayant pas de gazette artistique comme à Angers ou à Lyon, peuvent prendre connaissance des œuvres, surtout lorsqu'elles sont nouvelles, par les programmes de salle ou par la presse, principalement à travers les articles fort bien documentés de Paul Ladmirault insérés dans le quotidien *L'Ouest-Éclair*.

Le ton choisi par Marguerite Le Meignen, dans les courriers échangés avec les artistes, est généralement très cérémonieux. Mais il lui arrive aussi de plaisanter avec ceux qui sont devenus des familiers de la maison⁷⁵⁴. Les chefs d'orchestre aussi adoptent un langage soit très officiel, soit marqué au coin de l'affection⁷⁵⁵. Toutefois un conflit

pour arriver à la célébrité doit posséder une littérature musicale énorme, doit être très cultivé et, de plus, se trouver constamment en contact avec les compositeurs qui, au besoin, le stylent. » Voir l'intégralité de l'article de Cox à propos du voyage à Paris, *L'Ouest-Éclair*, 16 février 1922.

752 Lettre du 6 novembre 1920. ASCN, dossier 1920.

753 Lettre du 14 décembre 1920, ASCN, dossier 1921.

754 Léon Loïcq le 14 novembre 1928, plaisante avec la directrice de la Schola, espère faire avec elle « un bon déjeuner » lorsqu'elle viendra à Paris. « Assez pour aujourd'hui de bêtises ; je vous écrirai plus longuement demain. » Chefs et solistes sont souvent invités à déjeuner chez Marguerite Le Meignen dont la table semble réputée : « je n'ai pas une mauvaise "cuisinote" » écrit-elle à Albert Wolff le 23 décembre 1933. ASCN, dossier 1934.

755 Albert van Raalte écrit « Bien chère madame » ou « Chère madame et amie. » Courrier des 15 février et 4 mars 1934. « Chère Notre-Dame et amie ! » s'exclame Rhené Baton le 5 décembre 1934. Léon Loïcq se montre plus familier, terminant sa missive du 1^{er} décembre 1929 par « Je vous embrasse affectueusement », seule mention de formule finale de ce type que nous ayons trouvée dans les courriers adressés par les chefs d'orchestre à Marguerite Le Meignen. ASCN, dossier 1930.

éclate avec Rhené Baton en 1925, si aigu qu'il demande à la presse d'insérer sa justification « pour couper court à tous les bruits inexacts⁷⁵⁶. » Il semblerait que Rhené Baton ait signé un contrat pour Nantes et non, en plus, pour La Rochelle. Ce contrat ne figure malheureusement pas dans les archives de la Schola. En 1934, tout est oublié. Marguerite Le Meignen plaisante avec une grande familiarité sur la nouvelle photo du chef d'orchestre qui répond dans le même esprit⁷⁵⁷. La directrice semble aussi très amicale avec Désiré-Émile Inghelbrecht : « Cher Maître, "mon vieux Dé-si-ré", écrit-elle le 23 mars 1931, mais bien sûr que je compte bien vous offrir "mes troupes" pour la saison prochaine si vous voulez bien en être le général⁷⁵⁸. »

Les solistes

Un chef d'orchestre renommé s'entoure de solistes réputés⁷⁵⁹. Leurs qualités sont soigneusement indiquées car les auditeurs sont attirés par les titres, comme le remarque un journaliste⁷⁶⁰. Les solistes engagés par la Schola sont aussi variés que les chefs

756 S'il n'a pas dirigé le 23 novembre *La Damnation de Faust*, remplacé au pupitre par Édouard Flament, « ce n'est nullement par un refus de [sa] part » mais par la décision de Marguerite Le Meignen. « Je me suis tenu au contraire à la disposition de la Schola ainsi que je le lui avais fait savoir. C'est cette société qui, au dernier moment, n'a pas cru devoir faire appel à mon concours pour des motifs contre lesquels je ne puis que protester formellement. » Les « motifs » seraient le refus de diriger le même concert également à La Rochelle. Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1925.

757 Le 12 novembre 1934, Marguerite Le Meignen écrit à Rhené Baton : « Cher maître et ami, Seriez-vous devenu chauve ?..... ou bien n'auriez-vous plus le visage orné de ce superbe appendice pileux qui vous valut (et vous vaut encore et toujours) tant de succès féminins ???... Nous nous perdons en conjonctures Simone [une des filles de Marguerite Le Meignen, choriste à la Schola] et moi... et en ce moment elle est allée prévenir les "Misses" qu'elles doivent s'attendre à une révolution complète. Nous avons passé la revue de ce qui peut bien vous manquer ou vous orner : une jolie moustache à la Charlot, par exemple, ou bien des favoris à la François-Joseph, une impériale à la baron de Morny... Nous n'osons penser à une steppe complète. Et vous ne voulez plus de votre cliché de 1922. Alors je viens de télégraphier à madame Rhené Baton pour lui demander une récente photo et je compte résister héroïquement à la tentation d'ouvrir le paquet... Non, je ne l'ouvrirai pas quelqu'envie qu'il m'en prenne !!!!!!! La curiosité me talonne... Peut-être avez-vous... engraisé... ou vos yeux sont devenus noirs... peut-être s'agit-il d'un changement vestimentaire seulement... le complet Eton, ou la tenue de nudiste... Nous ne tenons plus en place !!!!! » Le 14 novembre, Rhené Baton répond : « Chère madame et amie, Ne vous frappez pas trop... Tranquillisez Simone... Non, je ne suis ni chauve, ni glabre. Je ne suis pas non plus teint au henné. » A Lyon, un photographe a fait une nouvelle épreuve qu'il « enverra aussitôt par caisse plombée. » ASCN, dossier 1934.

758 ASCN, dossier 1931.

759 La présence de ces solistes semble le gage d'une importante fréquentation du théâtre. Paolo le souligne : « Si le concert de vendredi avait attiré un peu moins de monde qu'à l'ordinaire à la salle Graslin, la cause en est assurément à ce qu'il ne figurait à son programme aucun soliste vedette, instrumentiste ou chanteur, ce qui, pour les profanes, plus nombreux en notre ville qu'ils ne veulent paraître, lui donnait une certaine allure de sévérité. » Voir *Le Phare*, 16 mars 1924.

760 Adolphe Delavaud note que ces titres attirent le public. « De l'Opéra, de l'Opéra-Comique etc. sont

invités. Le critère de recrutement est le talent auquel s'ajoute le prestige d'un nom connu. Des considérations pécuniaires interviennent aussi, les budgets de la Schola étant de plus en plus difficiles à équilibrer⁷⁶¹. Presque tous les concerts mettent en valeur un instrumentiste ou un chanteur. Mais les instrumentistes occupent une place infime par rapport aux chanteurs : vingt-et-un d'entre eux sont opposés à cent-trente-neuf cantatrices et chanteurs⁷⁶². La proportion se justifie par le contenu des programmes constitué en grande partie de musique vocale. Le nombre de prestations des instrumentistes participant aux concerts se limite généralement à un, exception faite pour deux des Nantais.

Les cachets des instrumentistes sont généralement inférieurs à ceux des chanteurs⁷⁶³. Les Nantais sont les moins bien payés. Gaston Elcus reçoit cinq cents francs, le 15 février 1924, pour son exécution du *Concerto en la majeur* de Mozart et le *Chant hébraïque* d'Achron qu'il a orchestré, tout comme Muller qui, en 1925, joue le *Concerto en mi mineur* de Mendelssohn, alors que Georges Enesco en 1921 a signé pour mille francs, Jacques Thibaud la même année pour deux mille francs, Jose Iturbi pour 1 500 francs en 1926. Fernand Pollain touche huit cents francs en 1923. Comme pour les chefs d'orchestre, la renommée entraîne une augmentation des cachets. Madame Legrand-Magdelaine, membre de la Boîte à Musique, semble avoir joué bénévolement ; aucun document mentionnant une rétribution ne figure dans les archives de la Schola. Elle est soliste le 1^{er} février 1939 dans *Flos campi*, suite pour alto solo, 24 voix et orchestre de Vaughan Williams. Jean Marx, pianiste à la Boîte à Musique, vient bénévolement à la Schola selon son souhait. Les comptes ne disent pas si Nicole Aubert, premier prix de piano du conservatoire de Paris en 1944, auparavant élève du conservatoire de Nantes, a reçu un cachet en 1945. Son engagement est sans doute considéré comme devant lui servir de tremplin dans une future carrière

multipliés sur les programmes et les affiches pour un public toujours avide d'exceptionnel. » Voir *Le Populaire*, 24 mars 1926.

761 Marguerite Le Meignen envisage d'engager Magda Tagliaferro « si ses conditions sont acceptables pour notre caisse car les subventions sont diminuées de moitié. » Lettre à René Doire, directeur de *La Page musicale*. C'est lui qui a suggéré le nom de la pianiste. 11 janvier 1937, ASCN, dossier 1937. Mots soulignés dans le texte.

762 Voir ces listes dans l'annexe n°30. La présence de chanteurs solistes semble, à la Schola, synonyme d'affluence : « Faut-il attribuer les vides dans la salle à l'absence de solistes chanteurs et de chœurs ou seulement à la dimension du programme » se demande Adolphe Delavaud dans *Le Populaire* le 18 février 1923.

763 Voir en annexe n°31 le tableau des cachets des uns et des autres.

professionnelle.

Liste des solistes instrumentistes ayant participé aux
concerts de la Schola entre 1920 et 1947

Instrument	Soliste	Dates des concerts
violon	Georges Enesco (1881-1955)	22/11/21
	Jacques Thibaud (1880-1953)	29/11/21
	Paul Muller (1887-1954)	16/2/23, 21/1/23
	Gaston Elcus (1884-1974)	15/02/24
	Miguel Candela (1914-?)	20/01/28
	Jeanne Gautier (1898-1974)	01/03/35
alto	Mme Legrand Magdelaine	01/02/39
violoncelle	Marcel Hubert (1906-1993)	14/01/21
	Fernand Pollain (1879-1955)	13/02/23
	Gérard Hekking (1879-1942)	20/02/31
piano	Gontran Arcouët (1883-1949)	14/1/21, 24/2/33, 18/11/35
	Emma Boynet (1891-1974)	13/12/21
	Jose Iturbi (1895-1980)	22/01/26
	Alfred Cortot (1877-1962)	22/02/29
	Magda Tagliaferro (1893-1986)	14/02/30
	Jacques Février (1900-1979)	01/02/32
	Jean Marx (1894-1944)	24/02/33
	Jean Doyen (1907-1982)	03/02/37
	Nicole Aubert	28/04/45
harpe	Geneviève Gérard (1898-19..)	18/02/22
	Lily Laskine (1893-1988)	2 et 3/2/29

Les instrumentistes engagés sont essentiellement pianistes (neuf), violonistes (six) , les autres cordes étant beaucoup plus discrètes. L'examen du tableau ci-dessus montre la prédominance masculine : sept femmes sont engagées face à treize hommes. Les solistes sont rarement nantais : seuls trois pianistes, Gontran Arcouët, Jean Marx, Nicole Aubert, deux violonistes, Paul Muller et Gaston Elcus, une altiste, madame Legrand-Magdelaine voient leurs noms inscrits sur les programmes. Aucun instrumentiste à vent ne vient jouer à la Schola de Nantes. L'engagement de ces solistes est décidé lorsque les

chœurs chantent peu, voire pas du tout, lorsqu'ils préparent des programmes d'importance. Bon nombre d'entre eux inscrivent à leur programme un concerto, parfois suivi d'une ou plusieurs pièces plus brèves qui étoffent leur intervention. S'ils n'interprètent pas de concerto, ils y substituent une œuvre concertante.

Œuvres interprétées par les instrumentistes

Soliste	Compositeur	Œuvre	Date
Marcel Hubert	Lalo	<i>Concerto pour violoncelle en ré mineur</i>	1921
Gontran Arcouët	Beethoven	<i>Concerto pour piano n°3 en ut mineur op. 37</i>	1921
Georges Enesco	Beethoven Chausson	<i>Concerto pour violon en ré majeur op. 61</i> <i>Poème op. 25</i>	1921
Jacques Thibaud	Mozart Lalo	<i>Concerto pour violon n°6 K. 268 en mi bémol majeur</i> <i>Symphonie espagnole, op. 21</i>	1921
Fernand Pollain	Boccherini Fauré Bach	<i>Concerto pour violoncelle</i> ⁷⁶⁴ <i>Sicilienne</i> ⁷⁶⁵ <i>Suite pour violoncelle n°6, en ré majeur, BWV 1012,</i> <i>Gavotte</i>	1923
Paul Muller	Mendelssohn	<i>Concerto pour violon op. 64</i>	1925
Jose Iturbi	Mozart Liszt	<i>Concerto pour piano n°20 K. 466 en ré mineur</i> <i>Fantaisie sur des mélodies populaires hongroises, S.123</i>	1926
Miguel Candela	Saint-Saëns Beethoven Wieniawski	<i>Concerto pour violon n°3, en si mineur op. 61</i> <i>Romance pour violon et orchestre n°1 en sol majeur op. 40</i> <i>Polonaise</i> ⁷⁶⁶	1928
Alfred Cortot	Schumann Fauré	<i>Concerto pour piano en la mineur, op. 54</i> <i>Ballade pour piano et orchestre</i> ⁷⁶⁷	1929
Magda Tagliaferro	Mozart Fallà	<i>Concerto pour piano en ré majeur</i> ⁷⁶⁸ <i>Nuits dans les jardins d'Espagne</i>	1930
Gérard Hekking	Schumann Pergolèse Valensin Duport	<i>Concerto pour violoncelle en la mineur, op. 129</i> <i>Aria</i> <i>Menuet</i> <i>Allegro</i>	1931
Gontran Arcouët et Jean Marx	Bach	<i>Concerto pour deux claviers en do majeur, BWV1061</i>	1933
Gontran Arcouët	Chopin	<i>Concerto pour piano n°2, en fa mineur op. 21 B.48</i>	1933
Jeanne Gautier	Chausson Pierné	<i>Poème</i> <i>Fantaisie basque</i>	1935

764 Nous ignorons de quel concerto il s'agit . Il en existe douze, le plus connu étant celui en si bémol.

765 Probablement transcription de la *Sicilienne* de la suite pour orchestre *Pelléas et Mélisande*.

766 Sans précision, nous ignorons s'il peut s'agir de la *Polonaise n°1, en ré majeur op. 4*.

767 Sans autre précision. Nous ignorons s'il s'agit de la *Ballade en fa dièse majeur, op. 19*.

768 Le programme ne donne pas d'autre précision. S'agit-il du *Concerto n°26, « Coronation ? »*

Jean Doyen	Mozart Chopin	<i>Rondo pour piano et orchestre en ré majeur K. 382</i> <i>Variations sur un thème de Don Juan</i> ⁷⁶⁹	1937
------------	------------------	---	------

Le choix des instrumentistes, lorsqu'ils ne sont pas nantais, se fait en fonction de leur notoriété mais aussi en favorisant la venue de petits prodiges. Deux très jeunes solistes focalisent l'attention du public, comme cela existe depuis le dix-huitième siècle, et font espérer de bonnes recettes⁷⁷⁰. Le plus jeune, le violoniste Miguel Candela est né en 1914⁷⁷¹. Il est recommandé par Jacques Magdelaine, membre du conseil d'administration de la Schola⁷⁷². Son programme de 1928 est établi en fonction du répertoire qu'il connaît⁷⁷³. Il obtient un cachet équivalent à celui d'autres solistes de cette époque, 1 500 francs et le contrat précise que ses frais de voyage et ceux de son père sont remboursés⁷⁷⁴. Marcel Hubert, violoncelliste, prix du conservatoire de Paris à quatorze ans en 1921. Il vient de faire ses débuts de concertiste aux concerts Colonne et à la Société philharmonique⁷⁷⁵. La presse nantaise le présente comme un « enfant

769 Le titre est ainsi libellé sur le programme. Il peut s'agir des *Variations en si bémol majeur*, op. 2 B225.

770 « Je crois que si nous avons ce petit, nous pouvons compter sur un gros succès pour la soirée et la générale. » Lettre de Jacques Magdelaine, 9 août 1927. ASCN, dossier 1928.

771 « C'est un vrai gosse et pas artificiellement rajeuni. Le tennis et le cheval le préoccupent beaucoup plus que son violon mais dès qu'il joue sa figure se transfigure et prend une expression extraordinaire de maturité et de beauté. » Lettre de Jacques Magdelaine, 9 août 1927.

772 Le 9 août 1927, Jacques Magdelaine écrit à Marguerite Le Meignen : « J'ai eu hier soir à la maison le petit Miguel Candela. Il est vraiment extraordinaire d'autorité et de technique et d'une bien jolie musicalité. Quand je vous aurai dit que la Société des Concerts du conservatoire, Colonne et Padeloup, se disputent à qui aura l'honneur de le faire jouer en soliste le premier (j'ai vu les lettres), que Schumann, l'imprésario de Kubelick [*sic*] cherche à le confisquer à son profit et qu'il est submergé de demandes de Lille, de Marseille, de Bordeaux etc. Vous comprendrez que je n'ai pas hésité à lui demander de venir jouer à la Schola cet hiver ainsi que vous m'y aviez autorisé. »

773 « Le petit bonhomme est très simple, très gentil, d'un aplomb formidable cependant ignorant le trac. Il a déjà un répertoire assez bien fourni. Il a joué ici hier le *Concerto* de Saint-Saëns dans lequel il est remarquable, la *Romance en sol* de Beethoven, *Tzigane* de Ravel. Il sait la *Symphonie espagnole* et le *Concerto russe* de Lalo... Je pencherais beaucoup pour le *Concerto russe* et pour *Tzigane*. Dites-moi ce que vous pensez de cela. » Lettre du 9 août 1927.

774 Le 20 août 1927, Jacques Magdelaine écrit à Marguerite Le Meignen : « Il [le père de Candela] a paru surpris de la modicité des cachets que nous donnons aux vedettes dont je lui ai fourni les noms. Il pensait (d'après Jandin [le violoncelle solo de Graslin] je crois) que nous n'aurions pas donné un cachet inférieur à trois mille francs. » Magdelaine propose de rembourser les frais de voyage « soit environ 360 francs ». Il fait valoir que les frais de séjour seront inexistantes puisqu'il recevra chez lui le jeune violoniste et son père. Dans un courrier précédent, il prépare le père de Candela à demander un cachet modeste, faisant valoir l'exiguïté du théâtre Graslin dont la taille ne peut permettre des recettes élevées. Selon Magdelaine, la Schola ne cherche à « réaliser aucun bénéfice mais simplement à couvrir ses frais. » Le père de Candela, premier violon à la Société des Concerts du conservatoire, met en balance le cachet de Thibaud à Épinal.

775 « Marcel Hubert est né à Lille le 17 août 1908. Malgré des dons musicaux extraordinaires, une grave maladie l'empêcha de commencer la musique avant l'âge de 8 ans. Il travailla d'abord le piano sous la direction de sa sœur, Yvonne, elle-même premier prix de piano du conservatoire de Paris. En

prodige de treize ans qui fait courir tout Paris⁷⁷⁶. » Sous la direction de Charles Tournemire, qui a fait engager son élève, il interprète le *Concerto pour violoncelle* de Lalo. Son cachet est fixé à cinq cents francs, à l'égal de celui d'Arcouët qui joue au même concert en soliste. Les autres instrumentistes à cordes sont pour la moitié parisiens. Jeanne Gautier est partenaire d'André Lévy et de Geneviève Joy dans le Trio de France. Deux vedettes internationales investissent le théâtre Graslin. Georges Enesco et Jacques Thibaud, bien connu à Nantes en tant que récitaliste. Marguerite Le Meignen fait aussi appel à des Nantais : Gaston Elcus « violon solo du grand théâtre, soliste de la société des concerts et des concerts Padeloup » et Paul Muller, professeur au conservatoire et violon solo dans l'orchestre de la Schola, madame Legrand-Magdelaine, altiste de la Boîte à Musique et de l'orchestre de la Schola.

Tout comme pour les chefs d'orchestre, l'engagement des cantatrices et des chanteurs solistes se réalise de différentes façons. Lorsque Marguerite Le Meignen fait appel à l'un de ses agents artistiques, elle précise ses souhaits⁷⁷⁷. Elle demande aussi l'avis de divers imprésarios qui proposent plusieurs noms en justifiant leur préférence⁷⁷⁸. La directrice de la Schola suggère parfois à certains solistes de désigner quelqu'un de leurs confrères⁷⁷⁹. Mais la plupart du temps, elle va les écouter dans diverses soirées

décembre 1915, il commença l'étude du violoncelle et en novembre 1917 fut reçu très brillamment au conservatoire dans la classe d'André Hekking où il remporta un éclatant second prix en 1919 et le premier prix en 1920. Pour la musique de chambre, il fut l'élève de Charles Tournemire, sous les auspices duquel il joue aujourd'hui au vingt-huitième concert de la Schola. » ASCN, carton « programmes » n°1. Le 26 octobre 1920, Charles Tournemire écrit à Marguerite Le Meignen : « Je me félicite d'avoir pensé à Marcel Hubert. [Enesco avait été pressenti, mais il n'est pas disponible à la date du concert.] Je le répète : c'est la merveille de merveilles et c'est beaucoup plus qu'un protégé. En dépit de son très jeune âge, il est déjà un maître. C'est une nature particulièrement douée et les dieux lui sont extrêmement favorables. » ASCN, dossier 1921.

776 Voir diverses coupures de presse slnd, ASCN, dossier 1921. Selon l'habitude de l'époque, sa photo de scène le montre vêtu d'un pantalon court qui le fait paraître plus jeune qu'un vêtement long.

777 A Marcel de Valmalète, elle fait connaître ses acquiescements et ses réticences. Le 6 février 1944, elle lui écrit : « Jean Hazart ? Je préférerais cet artiste, et ne vois pas la nécessité de faire venir Max Kloos, pour chanter seulement les récits de Pilate et un air de la *Passion selon saint Jean*. Madame Peltelburg : je ne suis pas tranquille sur cette chanteuse, d'après les renseignements que j'en ai obtenus, je sais qu'elle est très journalière, cela peut être très bon ou très mauvais... De plus, êtes-vous sûr qu'elle n'a pas d'accent?... Ce serait si ridicule qu'il vaudrait mieux pour elle qu'elle ne chante pas. » ASCN, dossier 1934. Les mots soulignés le sont par Marguerite Le Meignen.

778 Le 11 novembre 1933, Pierre Montpellier, de l'agence Musica, écrit à Marguerite Le Meignen : « Le ténor Giraud qui est venu me voir à mon bureau se chargerait de chanter le troisième acte du *Crépuscule des dieux* pour un cachet de 1 200 francs. J'ai fait auditionner cet artiste dans un air de Gluck ; l'audition a été bonne. A défaut d'une voix tonitruante, il chante avec goût et style. D'ailleurs vous le connaissez puisqu'il a fait déjà une saison à Nantes. » ASCN, dossier 1923.

779 Le 30 mars 1922, Jean Suscinio annonce qu'il a pris contact avec madame Charny et Louis Dufrasne. ASCN, dossier 1922. Cherchant une basse, Marguerite Le Meignen écrit, le 24 juin 1928, à Maurice

parisiennes et les engage directement⁷⁸⁰. Elle privilégie les chanteurs ayant le titre de soliste dans les théâtres lyriques de la capitale⁷⁸¹. Parfois, le chef d'orchestre désigne lui-même un chanteur ou bien les artistes demandent eux-mêmes à être retenus par la Schola⁷⁸².

Alors que la plupart des solistes instrumentistes sont français, l'internationalisation des chanteurs est la règle. Soixante-six cantatrices sont retenues face à soixante-treize chanteurs⁷⁸³. Beaucoup de ces artistes ne sont conviés qu'une fois à participer aux concerts de la Schola. Il ne semble pas que ce soit pour un motif d'échec vis-à-vis du public mais plutôt une recherche d'un intérêt renouvelé à découvrir de nouveaux talents. Quelques noms, cependant, émergent de ces longues listes. Jeanne Montjovet assure onze prestations, Lina Falk, six. Hélène Bouvier vient à Nantes à quatre reprises pour prendre part à dix soirées lors des concerts d'été⁷⁸⁴. Aucun de ces chiffres n'est atteint avec les hommes mais beaucoup d'entre eux sont entendus deux ou trois fois⁷⁸⁵. La venue des pensionnaires de l'Opéra et de l'Opéra-Comique est soumise à autorisation du directeur. Cela contrarie relativement souvent leur engagement, parfois tardivement. Des papillons sont alors insérés dans les programmes afin de prévenir le

Weynandt qui répond : « Une basse ? Nous en sommes bien dépourvus en Belgique. Vraiment les chanteurs d'oratorios manquent. » Il propose G. Mary « professeur à Strasbourg ; bon musicien, style excellent, voix un peu cotonneuse. » Il pense aussi à Albert de Hil qui a chanté avec grand succès à Bruxelles l'*Oratorio de Noël* de Bach et à Paris, le rôle de saint François d'Assise aux concerts Colonne sous la direction du compositeur. Il y aurait aussi Frölich de la Cruz [*sic.*] « Il faut évidemment chercher en plus de la voix le style et la musicalité. » ASCN, dossier 1929.

780 Elle écrit à Darius Milhaud, le 20 octobre 1935, « J'ai entendu, par hasard à l'Opéra-Comique, dimanche dernier, la veille de mon départ, une cantatrice merveilleuse qui ferait une splendide Isabelle, c'est Renée Gilly. Elle a une voix ample, magnifique, d'une grande intelligence et une belle plastique. Mais je n'aime pas Vhita. » ASCN, dossier 1936.

781 Jean Suscinio, le 28 avril 1922, écrit à Marguerite Le Meignen : « Je vous proposerais bien aussi quelqu'un de tout à fait bien, mais... n'ayant pas de titre d'un théâtre à Paris, quoique beaucoup de succès en représentation dans des villes extrêmement difficiles comme Lyon notamment, *Samson et Dalila*, *Carmen* etc. Mme Madeleine Caron musicalité de premier ordre et une voix. » ASCN, dossier 1922. Mots soulignés par le rédacteur.

782 Le 13 octobre 1920, Philippe Gaubert écrit à Marguerite Le Meignen : « Avez-vous tous vos artistes pour le *Faust* ? S'il vous manque quelqu'un dites-le moi ; je pourrai très probablement vous donner un indice. » ASCN, dossier 1920.

783 Voir en annexe n°30 la liste de ces chanteurs.

784 Rhené Baton ironise : « Il faudra beaucoup d'illusions pour voir en Jeanne Montjovet la chaste épouse du landgrave » écrit-il le 4 octobre 1922, lors de la préparation de *La Légende de sainte Élisabeth*. ASCN, dossier 1922.

785 Ou une seule ! Le 13 décembre 1938, Marguerite Le Meignen écrit à Suzanne Bourdais : « Quant à l'autre [Pierre de Seyguières] c'est une voix des plus quelconques. S'il croit avoir de l'aigu il se trompe. Il donne l'impression d'un bon amateur de salon, pas sympathique du tout. Il n'est pas de la classe de nos concerts et ne sera pas réengagé. » ASCN, dossier 1938.

public⁷⁸⁶. Ainsi, Jim Cerdan, retenu par l'Opéra, se montre très déçu de n'avoir pu participer au concert du 16 mars 1920. Il est remplacé par Jan Reder et compte bien venir à la Schola pour une autre occasion⁷⁸⁷. Probablement à cause du faible nombre des répétitions prévues à Nantes, le chef d'orchestre fait travailler les chanteurs à Paris⁷⁸⁸. Il est rare qu'un chef d'orchestre refuse catégoriquement un soliste⁷⁸⁹. Lorsqu'une baguette réputée dirige l'une de ses œuvres, il arrive qu'il insiste pour choisir les solistes. Pierné fournit plusieurs noms pour *Les Enfants à Bethlém*⁷⁹⁰. Marguerite Le Meignen qui, la

786 Le programme du 8 mars 1921 comporte un papillon de 13,5 cm sur 10,5 cm : « Madame Germaine LUBIN quoique engagée depuis quatre mois pour le *Chant de la Cloche*, étant retenue par monsieur ROUCHÉ, directeur de l'Opéra, sera remplacée par madame GOZATÉQUI [*sic*], première Falcon de l'Opéra. Monsieur Léon LAFFITTE, malade, sera remplacé par monsieur Léon DAVID, de l'Opéra-Comique. » Carton « programmes » n°1. Les remplaçants obtiennent un cachet supérieur à celui des solistes précédemment engagés : 1 650 francs au lieu de 1 500. Vincent d'Indy confirme que les chanteurs de l'Opéra peuvent ne pas être disponibles au dernier moment. Le 22 février 1922, il écrit à Marguerite Le Meignen : « Quant aux permissions à obtenir de Rouché, méfiez-vous... Il peut très bien la donner et puis la retirer au dernier moment. Il faudrait avoir du ministère une assurance écrite que les artistes que vous désirez vous sont réservés pour la date désignée. Moi je n'y peux absolument rien. J'attends donc cela de vous, chère madame. »

787 « Maintenant que ma colère est passée, je viens vous rassurer sur le dévouement que j'apportais à la réussite de votre merveilleux programme. J'ai vu hier à la répétition de *saint Christophe* monsieur Vincent d'Indy qui m'a dit que l'on m'avait regretté. Monsieur Reder qui connaissait les deux rôles est tombé à pic pour me remplacer. J'espère qu'il s'en est bien tiré. Croyez que je me suis fait un mauvais sang dont vous n'avez pas idée, surtout après avoir bien étudié le rôle, enfin n'en parlons-plus et pensons à votre prochain concert ou à la saison prochaine. Vous pouvez toujours compter sur moi. Quelle guigne de n'avoir pas pu venir et la petite réunion chez vous ! » Lettre à Marguerite Le Meignen, 19 mars 1920. ASCN, dossier 1920. Cerdan se montre exigeant. Dans un courrier du 20 novembre 1920, il regrette de ne pas tenir le rôle de Faust que Marguerite Le Meignen lui aurait promis l'été précédent. « Croyez que c'est bien pour vous, chère madame Le Meignen que je reviens à la Schola » conclut-il. ASCN, dossier 1920.

788 André Messager s'inquiète de ne pas avoir de nouvelles de Jim Cerdan. « J'aurais pourtant aimé l'entendre avant de répéter et savoir de quelle manière il interprète la scène de Wotan et celle de Parsifal. » Lettre du 14 janvier 1920 ; ASCN, dossier 1920. Le 5 mai 1922, Rhené Baton demande l'adresse des solistes à Paris pour leur faire travailler la *Messe en si* de Bach.

789 Albert Wolff refuse d'avoir pour soliste Marcelle Bunlet : « Amicalement, je vous supplie de ne pas me proposer Bunlet » écrit-il à Marguerite Le Meignen. « Elle est usée à Paris et nous en avons fait une nouvelle et lamentable expérience récemment. Son arrivisme excessif a lassé les meilleures volontés. » Courrier du 14 décembre 1928; ASCN, dossier 1929.

790 Dans un premier échange épistolaire daté du 23 octobre 1932, Pierné indique qu'il veut absolument Weynandt. Il aimerait « sans l'imposer » des solistes choisis parmi de Groote, Hazart, Cesbron-Viséur ou Thys, Mellot-Joubert, Laval, Falk. Un second courrier accepte Trajin mais refuse Erza. « Je ne sais si mademoiselle Trajin que je connais et qui a un talent indéniable de chanteuse légère aura la pureté, la réserve, la grâce chaste nécessaire à l'interprétation du rôle de Sœur Claire. Je lui ai accompagné à l'orchestre des mélodies de Schmitt qui lui allaient comme une pantoufle à une carpe ! Trajin est fine, spirituelle et espiègle. Aura-t-elle la naïveté, la transparence, le petit côté "doigt dans le nez" de notre sœur d'Assise ? La Pauvreté le type du rôle c'est Falk mais vous n'en voulez pas. Frère Léon (créé par Fugère, repris par Beekmans, Georges Petit, Hazard etc.) J'ignore si monsieur Pierre Benoist (à moins que ce soit l'écrivain) s'il n'est pas plein de rondeur, de bonhomie, de santé, c'est raté, raté ! Le lépreux et le Christ, il y en a un remarquable (élève de Weynandt) M. de Groote (premier prix de Bruxelles) mais le malheureux vient de s'ouvrir le crâne. A défaut il y a Henry Chauvet que vous connaissez et aussi Mosjon Kim qui chevrote comme un orgue de banlieue ! C'est tout ! » 23 octobre 1932. ASCN,

plupart du temps, engage les chanteurs, se sent investie d'une mission auprès d'eux. Hélène Bouvier, sa « fille artistique » est régulièrement invitée. La directrice de la Schola se glorifie de lui avoir permis de débiter sa carrière artistique⁷⁹¹. Après chaque concert, Marguerite Le Meignen se fait un devoir de remercier les solistes et parfois de leur donner un conseil. Elle met en garde Maurice de Groote contre le professeur qui le fait travailler depuis un an⁷⁹². Soulignant son estime et sa compréhension envers le chanteur, elle se permet de lui adresser, le 12 décembre 1934 un courrier, après avoir beaucoup hésité à le faire⁷⁹³.

Les contrats liant Marguerite Le Meignen et les instrumentistes ou les chanteurs sont semblables à ceux utilisés pour les chefs d'orchestre. Comme pour ceux-ci, les cachets des solistes sont négociés par courrier, après propositions des intéressés⁷⁹⁴. Certains se montrent prêts au dialogue⁷⁹⁵. D'autres tentent d'obtenir une augmentation⁷⁹⁶. Quelques chanteurs se montrent plus exigeants comme Maurice Weynandt : il refuse le cachet proposé arguant de l'augmentation du coût de la vie et du manque à gagner du

dossier 1933. Nous respectons ce qui est souligné dans le texte. Marguerite Le Meignen tient partiellement compte des souhaits de Pierné en engageant Trajin, de Groote, Weynandt, Benoist.

791 « Si Hélène fait une brillante entrée à l'Opéra et dans la carrière en général, c'est parce que je l'ai poussée dans cette voie alors qu'elle n'avait jamais abordé les planches. » Lettre au président des artistes 7 juin 1941. ASCN, dossier 1941.

792 Paul Ladmirault note qu'un « fâcheux enrrouement avait à demi éteint la voix de Maurice de Groote. » Malgré tout, « il se rattrape en mimant son personnage de façon fort expressive, sinon du geste, du moins de la physionomie. Ses yeux étincellent, ses dents grincent, et, s'il ne tenait une partition, ses mains se crisperaient en griffes. Quel merveilleux artiste doit être Maurice de Groote quand il n'est pas enrhumé ! » Voir *L'Ouest-Éclair*, 28 novembre 1934.

793 Marguerite Le Meignen, tout comme le public, ont « jugé excellents le style et la compréhension » mais « beaucoup se sont demandés si le chanteur était enrhumé. La sympathie que j'ai pour vous et aussi celle que j'avais pour votre père si artiste et si sincère, me donne le courage de vous dire que vous ne devez pas persévérer dans votre nouvelle méthode car ce que vous avez gagné au point de vue diction, vous l'avez perdu au point de vue de la voix. Je ne connais pas votre professeur mais je puis affirmer qu'il est en train de détruire vos cordes vocales. Cette voix si généreuse, si ronde, qu'est-elle devenue ? Croyez-moi, pressez-vous pendant qu'il en est encore temps de retourner à votre ancienne méthode. [...] Il est pénible de voir un jeune-homme aussi musicien, artiste, disposant d'une voix rare en train de perdre le premier des dons, celui que la science ne donne pas, la "voix naturelle." Ne soyez pas fâché, n'est-ce pas ? » 12 décembre 1934, ASCN, dossier 1934. Mots soulignés par Marguerite Le Meignen.

794 Le 20 novembre 1920, Jim Cerdan écrit à Marguerite Le Meignen : « je vous laisse le soin de fixer le cachet qui j'espère est accepté. » ASCN, dossier 1920.

795 Le 9 novembre 1920, Gontran Arcouët écrit à la directrice de la Schola : « Je demande depuis l'an passé 500 francs. Trouvez-vous cela exagéré ? J'espère que sur ce point nous nous entendrons. » ASCN, dossier 1921.

796 Le 18 février 1921, Jeanne Montjovet juge son cachet trop modeste : « Voyez votre budget après *La Cloche*. Je crois qu'il serait raisonnable de donner une augmentation à votre "soprano". Vous êtes la seule à qui je fais ces conditions exceptionnelles et je voudrais bien que vous me fassiez un petit cadeau !!! » ASCN, dossier 1921.

fait de son absence à Bruxelles où il enseigne⁷⁹⁷. L'argument de la perte de revenus qu'entraîne une absence du lieu de résidence est souvent évoqué pour négocier un cachet. Une cantatrice semble avoir été exploitée. Prétextant que les frais divers ne permettent pas de lui offrir un cachet, Marguerite Le Meignen aurait proposé à Marina Dewander-Gabriel de chanter bénévolement en échange d'un récital pour chant et piano organisé le lendemain du concert⁷⁹⁸.

Les partitions interprétées par ces chanteurs se répartissent en deux groupes : soit il s'agit d'œuvres conséquentes, oratorios, messes, cantates... (c'est le cas le plus fréquent) soit il s'agit de pages courtes, lieder, mélodies, airs isolés d'opéras.

Œuvres vocales isolées entendus aux concerts de la Schola de Nantes

Soliste	compositeur	œuvre	date
Alexandre Koubitzki	Moussorgsky Gretchaninov Moussorgsky Glazounov Rimskij-Korsakov Moussorgsky	<i>Les Infantines- Kallistrata</i> <i>Livre d'enfants, op. 98 n°9, Berceuse</i> <i>Chanson de la puce</i> <i>Cantique des Cantiques</i> <i>Sadko, Chant hindou</i> <i>La Foire de Sorotchintzy, Hopak</i>	1920
Germaine Lubin	Chausson	<i>Chanson perpétuelle, op. 37</i>	1921
Dolores Silvera de	Schubert Wagner Falla	<i>Le Roi des aulnes, lied op.1 D. 328</i> <i>Wesendonck Lieder - Les Rêves</i> <i>El amor brujo</i> ⁷⁹⁹	1922
Jeanne Montjovet	Schubert Schubert	<i>Vision</i> <i>Marguerite au rouet D. 118</i>	1924

797 « Je regrette de ne pouvoir vous marquer mon accord complet au sujet du cachet de F 1 500 que vous me proposez. Croyez que je me rends compte de ce que les budgets des sociétés sont limités ; mais d'autre part je vous prie de considérer qu'en mars prochain il y aura trois ans que je suis venu à Nantes pour les exécutions de la *Passion selon saint Matthieu*, que depuis, les frais de chemin de fer, d'hôtel et de séjour ont augmenté dans des proportions extraordinaires, qu'enfin je suis obligé d'abandonner mes occupations à Bruxelles. Si je vous demande de couvrir une partie de mes frais de voyage (300 francs) et de porter mes honoraires à F 1 800, je crois qu'il n'y aura de ma part aucune exagération. » Lettre du 6 juin 1928, ASCN, dossier 1929. Mots soulignés par le rédacteur.

798 « Monsieur Freitas Branco m'a dit en m'invitant à ce concert [du 1^{er} avril 1935] que le budget de la société était déjà atteint par les seuls frais d'orchestre et que pour cela on ne pourrait pas m'offrir ni cachet, ni déplacement et j'accepte quand même bien volontairement car ce sera pour moi un plaisir de prêter hommage à ce grand maître [Francisco de Lacerda] à qui je dois toute ma carrière artistique. » Courrier du 11 février 1935 ; ASCN, dossier 1935. Mots soulignés par la cantatrice.

799 Chanté en espagnol.

Hilda Roosevelt	Bach Franck Fauré Fauré Canteloube	<i>La querelle de Phoebus et de Pan</i> <i>La Procession</i> , mélodie M88 <i>Les Roses d'Ispahan</i> <i>Clair de lune</i> , mélodie op. 46/2 <i>Chants d'Auvergne</i>	1924
Charles Panzera	Monteverdi Schubert Schubert Duparc	<i>Orfeo</i> , plaintes d'Orfeo <i>Le Sosie</i> D. 957/13 <i>Le Roi des aulnes</i> , lied op. 1 D. 328 <i>L'Invitation au voyage</i>	1925
Charles Panzera	Haendel Schubert Franck Ropartz Fauré	<i>Susanne</i> , Air <i>Le Roi des aulnes</i> , lied op. 1 D. 328 <i>Nocturne</i> <i>La Mer</i> <i>Clair de lune</i> , mélodie op. 46/2	1927
Alexandre Koubitzki	Balakirev Rimskij-Korsakov Gretchaninov Rimskij-Korsakov Moussorgsky Moussorgsky	<i>Chanson géorgienne</i> <i>La Nuit de mai</i> , Extrait <i>Berceuse</i> <i>Sadko</i> , Chant hindou <i>Chanson de Méphistophélès</i> ⁸⁰⁰ <i>La Foire de Sorotchintzy</i> , Hopak	1928
Simone Berriau	Guillon-Verne Guillon-Verne Duparc Debussy	<i>Éperdument</i> <i>Ton souvenir est comme un livre bien aimé</i> <i>Chanson triste</i> <i>L'Enfant prodigue</i> , Air de Lia	1929
Suzanne Balguerie	Beethoven Gluck Dukas Wagner	<i>Fidelio</i> op. 72, Grand air de Fidelio <i>Alceste</i> , Air d'Alceste « Divinité du Styx » <i>Ariane et Barbe-Bleue</i> , Air des diamants <i>Tristan et Yseult</i> , Mort d'Iseult	1930
Gaby Maurice	Wagner Wagner Wagner	<i>Lohengrin</i> , Le Rêve d'Elsa <i>Chant d'amour</i> <i>Tristan et Yseult</i> , Mort d'Iseult	1937

A cause d'un répertoire largement consacré aux oratorios, la Schola de Nantes a besoin d'associer chœurs et orchestre. Lyon adopte la même solution⁸⁰¹. Lorsque l'orchestre pour diverses raisons fait défaut, les concerts sont impossibles.

800 Sans doute la *Chanson de la puce* précitée.

801 « La belle conjonction chœur et orchestre fait des envieux jusqu'à Paris » note Bernadette Lespinard. Voir *Le mouvement scholiste de Paris à Lyon*, op.cit., p. 97.

Les chœurs

Les chœurs participent à presque tous les concerts nantais de la Schola⁸⁰². Ils abordent des œuvres difficiles et leur réputation d'excellence est relayée non seulement par Marguerite Le Meignen mais par les chefs d'orchestre eux-mêmes⁸⁰³.

A la différence de ceux de la Schola de Paris, ces chœurs se sont constitués peu à peu entre 1910 et 1913 grâce à l'action d'une femme mélomane. L'arrivée d'Henri Morin, élève de la Schola Cantorum de Paris dont la candidature comme chef d'orchestre a été soutenue par Vincent d'Indy, donne à partir de 1910 une nouvelle ampleur au projet de Marguerite Le Meignen qui avait réuni dans son salon, en 1910, un petit groupe de chanteurs et d'instrumentistes. Elle souhaite rapidement que les programmes de Morin comprennent des œuvres pour chœurs⁸⁰⁴. Ceux-ci sont intégrés pour la première fois à un concert de l'ANGC le 9 mai 1913, dans l'*Orfeo* de Monteverdi⁸⁰⁵. Toutefois ni Henri Morin, ni Marguerite Le Meignen n'affichent clairement la volonté de créer à Nantes une filiale de la rue Saint-Jacques. Morin cherche à faire une carrière de chef d'orchestre, Marguerite Le Meignen veut, à l'origine, donner vie à un chœur quelle a

802 Comme nous l'avons déjà signalé, ils sont absents seulement lorsqu'ils préparent une œuvre particulièrement importante. Au cours des vingt-sept saisons, treize concerts d'hiver n'utilisent pas les chœurs.

803 Ernest Ansermet, lors des échanges précédant son engagement, écrit : « Votre proposition me fait le plus grand plaisir, connaissant votre intéressante institution par mon ami et maître de Lacerda et par votre gendre Henri Morin. » Daté du 27 juin, sans année. ASCN, dossier 1922.

804 Un article du *Phare* paru le 18 février 1913 sous la signature d'Étienne Destranges semble justifier l'action entreprise par Marguerite Le Meignen. « Le brillant résultat obtenu par les Concerts Populaires d'Angers doit être une leçon et un encouragement pour l'Association Nantaise des Grands Concerts. A Angers, tout le monde pris d'un bel élan d'émulation a voulu contribuer à l'exécution de « la Neuvième. » Dans les chœurs, les dames de la haute noblesse angevine côtoyaient de petites bourgeoises ou même de simples employées et les élèves de tel ou tel professeur de chant fraternisaient ensemble. Quel exemple pour Nantes où de regrettables rivalités ont empêché jusqu'ici la constitution de chœurs! Cet état de choses ne peut durer. Il faut que tous, dès la saison prochaine, unis dans le même esprit de concorde artistique, apportent leur concours à l'Association, en dehors des questions de personnes, oublieux des rivalités mesquines. Pour les chœurs d'hommes, le Choral nantais devra marcher fraternellement avec la Sainte-Cécile. Pour les chœurs de femmes, les élèves du conservatoire aussi bien que les élèves de Madame X., de Mademoiselle Y. ou de Monsieur Z. formeront une masse compacte. Chaque professeur fera répéter ses élèves jusqu'aux répétitions d'ensemble et alors, toutes mélangées, passeront sous l'autorité du chef d'orchestre. Mais qu'une fois au moins, les professeurs sachent oublier, pour l'intérêt supérieur de l'Art, leurs préoccupations personnelles et ne mettent pas celles-ci en avant au risque de tout empêcher... Souhaitons que certains des fidèles [de la musique] ne viennent pas entraver plus longtemps par leur intransigeance regrettable l'exécution à Nantes de la symphonie avec chœurs.»

805 Marguerite Le Meignen reconnaît elle-même que « son premier concert eut lieu dans des conditions assez désastreuses. » Discours du 18 mars 1934, à l'occasion de la centième représentation. ASCN, dossier 1934.

constitué patiemment.

En 1913, plusieurs groupements vocaux existent à Nantes. De nombreuses églises nantaises possèdent une maîtrise. D'autres groupes choraux laïques ou imprégnés de catholicisme voient le jour. Les élèves d'un professeur de chant, madame Caldaguès, se joignent à des instrumentistes sous la baguette de Fritz Ernaldy, chef d'orchestre au théâtre pour des réalisations ponctuelles, « pour un soir⁸⁰⁶. » Les Nantais entendent ainsi l'intégralité de *L'Enfance du Christ* de Berlioz salle Turcaud en 1913 puis, l'année suivante, *Armide* de Gluck. Le nom de Marguerite Le Meignen, en tant qu'auditrice est signalé⁸⁰⁷. Par ailleurs, un chœur permanent a vu le jour. Le Chœur « A Capella », réuni par Auguste Le Guennant et Augustin Mahot compte soixante participants qui répètent cinq fois par semaine⁸⁰⁸. De 1909 à 1914 ils ont donné une centaine de concerts soit dans les églises soit à la salle Turcaud. Le répertoire est constitué des « chefs d'œuvre des maîtres de l'école palestrinienne et de la Renaissance ainsi que des pièces les plus remarquables de l'époque contemporaine. » Voilà qui est dans la droite ligne de la Schola ce qui n'a rien d'étonnant puisqu'Auguste Le Guennant a suivi l'enseignement de la rue Saint-Jacques⁸⁰⁹. Le mercredi 18 décembre 1912, ce chœur prend part à un « concert vocal et instrumental de musique française moderne » salle Turcaud. Deux artistes de la Schola sont invités en tant que solistes, Blanche Selva, pianiste, Paul Gibert chanteur. Chœur et orchestre comptent 90 exécutants⁸¹⁰. Peu à peu l'influence de la Schola parisienne croît. Auguste Le Guennant s'adjoint Michel d'Argœuves pour faire travailler les choristes⁸¹¹. Une filiale de la Schola parisienne est donc bien implantée à

806 *Nantes-Mondain*, 31 mai 1913, p. 5-6.

807 Voir *Nantes-Mondain*, 31 mai 1913, p. 5-6. Marguerite Caldaguès avait l'habitude de faire entendre ses élèves et d'inviter des personnalités du monde musical lors de ses auditions. Le 3 janvier 1913, elle monte *L'Île du rêve* de Reynaldo Hahn, avec le concours de Jane Bathori-Engel. Le compositeur dirige après avoir assisté aux dernières répétitions. Voir *Nantes-Mondain*, 7 décembre 1912, p. 7.

808 Né en 1854, Augustin Mahot, directeur d'une compagnie d'assurances, se pique de littérature. Il est le héraut de la Schola, rédigeant des notices pour les concerts, composant des poèmes à la gloire de Marguerite Le Meignen.

809 Il obtient le second degré, en chant grégorien, mention très bien en 1903, le même diplôme avec la mention bien en orgue en 1904, le diplôme de contrepoint en 1905. Voir *La Schola en 1925, op.cit.*, p. 213 et sq. Auguste Le Guennant reçoit 400 francs par mois pour les répétitions de chœurs et, lorsqu'il a la charge des répétitions d'orchestre, cent francs. Voir livre de comptes n°1.

810 Voir *Nantes-Mondain*, 21 décembre 1912, p. 7. Les noms des choristes sont cités : trente femmes et dix hommes.

811 Michel d'Argœuves est lui aussi élève de la Schola de Paris. Il obtient le diplôme de chant grégorien, deuxième degré, avec mention très bien en 1905, celui de contrepoint et de second degré d'orgue la même année avec la même mention. En 1919 il est reçu dans le cours supérieur d'orgue avec mention très bien. Voir *La Schola en 1925, op.cit.*, p. 213 et sq.

Nantes, même si elle ne revendique pas clairement cette filiation, se contentant de signaler son désir de « répandre et faire aimer partout où on l'appelle la saine et vraie musique religieuse⁸¹². »

Marguerite Le Meignen a dû considérer avec attention ces diverses initiatives pour donner de l'importance au petit groupe d'amateurs qu'elle a réuni en 1910. Très certainement, elle a pensé que ce groupe connaîtrait la notoriété en étant employé dans l'ANGC qui propose, jusqu'en 1912, des programmes symphoniques. Sa première prestation jugée peu performante est suivie par un succès plus marqué avec le concert consacré à la *Passion selon saint Jean* dirigé par Vincent d'Indy le 19 février 1914. Le nombre d'auditeurs est conséquent. Le restaurateur Turcaud loue sa grande salle pour la soirée. La facture spécifie que six cent chaises seront nécessaires⁸¹³. Les chœurs sont probablement formés par la réunion des chanteurs de Marguerite Le Meignen et de ceux d'A Capella. Une facture du marchand de musique Leroux note « 40 parties de chœur de femmes pour la *Passion selon saint Jean*⁸¹⁴. » La presse nantaise exprime clairement les préoccupations de la future directrice de la Schola. Elle souhaite constituer un chœur professionnel de qualité, capable de préparer rapidement un concert, alors que plusieurs formations d'amateurs se disputent les faveurs du public⁸¹⁵. La Première Guerre mondiale disperse A Capella qui ne sera pas reconstitué à la fin des hostilités. Marguerite Le Meignen a donc le champ libre pour s'affirmer comme unique personnalité musicale capable de mener la Schola à la victoire.

En 1920, date à laquelle sont déposés en préfecture les statuts de la Schola Cantorum de Nantes, Marguerite Le Meignen nomme Auguste Le Guennant chef de

812 « Sur les pressantes et affectueuses instances des fondateurs de l'A Capella de Nantes, monsieur Michel d'Argœuves, le distingué et si sympathique titulaire des grandes orgues de Notre-Dame de Bon-Port a bien voulu se joindre à eux et leur promettre sa collaboration la plus active et la plus dévouée à la direction du groupe. » *Nantes-Mondain*, 4 janvier 1913, p. 6.

813 ASCN, dossier 1914.

814 Facture du 14 décembre 1913 ; ASCN, dossier 1914. Albert Gavy-Bélédin, chroniqueur dans *L'Ouest-Artiste*, souligne que « orchestre et chœur étaient dans la plus grande partie composés d'amateurs. Michel d'Argœuves a conduit toutes les répétitions. Nous lui devons une imposante masse chorale. » Voir *L'Ouest-Artiste*, 21 février 1914, p. 11-12.

815 « Depuis deux années se fondent à Nantes des sociétés musicales. Cela dénote un heureux esprit mais il se trouve un point fâcheux pouvant même entraîner à de pénibles résultats, c'est celui de l'amateurisme. Sinon trop de sociétés, du moins trop d'amateurs. Ce qu'il faudrait en notre ville c'est une société chorale. Il en existe plusieurs alors qu'une seule serait suffisante à condition toutefois de permettre en peu de temps de monter une œuvre. C'est ce que veulent atteindre monsieur Ernaldy et madame Caldaguès. Malheureusement les chœurs entendus dans *Armide* sont encore jeunes dans leurs carrière. » Chronique d'Albert Gavy-Bélédin, *L'Ouest-Artiste*, 17 janvier 1914, p. 12.

chœur et chef d'orchestre adjoint. Il estime « avoir personnellement contribué au succès croissant des concerts » et se trouve fort marri que son action ne soit pas toujours reconnue⁸¹⁶. Lors de la réunion du conseil d'administration de la Schola, le 17 octobre 1922, la présidente annonce la démission d'Auguste Le Guennant « pour raisons de santé⁸¹⁷. » Les raisons de santé prétextées par Le Guennant semblent fallacieuses. La véritable cause de sa démission serait plutôt son échec à la candidature de directeur du conservatoire de Nantes, candidature pourtant très appuyée par Marguerite Le Meignen. Jean Aoust lui succède en tant que chef de chœur. Le « docteur Aoust » est très rapidement remplacé par Fernand Moreau qui, lui-même ne reste pas⁸¹⁸. Ce dernier est noté « chef de chœur » sur les programmes du 21 décembre 1923 et du 21 janvier 1924. Marguerite Le Meignen devient chef des chœurs de la Schola après le départ de Moreau. Elle doit penser qu'elle en est capable puisqu'elle fait travailler la Schola enfantine tandis qu'Aoust fait répéter le chœur d'adultes pour le concert du 21 mars

816 Le 10 mai 1922, il adresse à Marguerite Le Meignen un long courrier. « Je tiens à protester d'une manière amicale mais ferme contre les termes du communiqué relatif à la *Messe en ré* que vous avez fait publier dans *L'Ouest-Éclair* de ce matin. Le communiqué va manifestement contre la vérité en disant que monsieur Rhené Baton n'hésita pas à accomplir plusieurs voyages consécutifs Paris-Nantes afin de mettre la dernière main à l'œuvre de titan entreprise par la Schola. L'emploi du verbe hésiter au passé défini est, sans doute, une coquille du typo ; mais c'est une coquille malheureuse dont le sens se trouve aggravé par l'ambiguïté, et, je tiens à le préciser, par l'inexactitude du contenu de la phrase. Monsieur Rhené Baton fera, sur la *Messe en ré*, deux répétitions de chœurs dont la générale. Sa manière personnelle de comprendre l'œuvre modifiera, vraisemblablement, sur certains points de détail, les indications que j'ai données. Il n'en reste pas moins que les chœurs en l'occurrence, auront été, jusqu'au dernier moment, uniquement en mes mains. Je me trouve donc absolument lésé par les termes d'un communiqué où, malgré l'effort considérable que j'ai accompli, mon nom n'est même pas prononcé. Ce communiqué appelle une rectification que vous ferez certainement. Vous savez combien je suis l'ennemi né de toute réclame et je crois vous avoir donné assez de preuves du fait qu'en toutes circonstances, j'ai fait passer la musique avant des considérations personnelles. Mais il y a une chose que je ne puis admettre ni supporter, qu'il s'agisse des autres ou de moi-même : c'est qu'on ne rende pas à chacun ce qui lui est dû, comme le fait le communiqué aujourd'hui. » ASCN, dossier 1922. Nous respectons ce qui est souligné dans le texte. *L'Ouest-Éclair* dans le communiqué de presse du 13 mai 1922 corrige l'omission de Marguerite Le Meignen. « Seule une société de la vaillance, de la résistance et de la foi artistique de la Schola peut entreprendre et mener à bien cette œuvre écrasante. Chacun sait avec quelle compétence et quel dévouement monsieur Le Guennant en a assuré les études et les mises au point. Ce sera donc avec une juste et légitime fierté qu'il pourra remettre à monsieur Rhené Baton, dès son arrivée, le bel ensemble parfaitement stylé qui lui devra une grande part de son succès. »

817 Elle « exprime publiquement les regrets que cette démission emporte ainsi que la reconnaissance conservée par la société au chef qui l'a dirigée pendant deux ans avec compétence et dévouement. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 19 octobre 1922.

818 Jean Aoust ne semble pas faire l'unanimité : « le docteur Aoust dont les modestes efforts semblent dignes de tout éloge, sans néanmoins nous faire oublier encore la science et la discipline de son prédécesseur » note le chroniqueur J.M. Voir *Nantes-Mondain*, 9 décembre 1922, p. 5. Le même hebdomadaire indique que Aoust est « chef d'orchestre répétiteur. » Voir *Nantes-Mondain*, 23 décembre 1922, p. 7.

1923.

La formation vocale placée sous la baguette de Marguerite Le Meignen est un chœur mixte⁸¹⁹. Il travaille six fois par semaine, deux jours consacrés aux voix féminines et deux aux voix masculines, puis deux mobilisant le groupe entier⁸²⁰. C'est un chœur d'amateurs, dont les effectifs progressent régulièrement⁸²¹. Avec quelque mauvaise foi, un critique, François Mockers minimise le rôle des choristes. Selon lui, les chœurs chantent peu dans les concerts de la Schola, nombre de participants se contentant de faire de la figuration ; de longues répétitions leur sont imposées⁸²². A ses débuts, les pupitres de la Schola encore peu fournis, doivent s'adjoindre d'autres voix

819 Un cliché pris dans la salle de répétition Claude Debussy le 5 mars 1934, après une répétition de la *Passion selon saint Jean*, montre la directrice au premier rang tenant une baguette dans les mains. ASCN, dossier 1934

820 Le 11 janvier 1934, Marguerite Le Meignen décrit à Albert van Raalte ses multiples occupations dont les « six répétitions de chœurs. » ASCN, dossier 1935. Trouver une salle de répétition adéquate est un des soucis de la directrice. Elle note que la Schola a dû déménager à vingt-deux reprises depuis sa création. Lettre à monsieur Richard, 31 octobre 1946. ASCN, dossier 1946. Régulièrement, Marguerite Le Meignen écrit au maire de Nantes pour obtenir une salle de répétitions à son goût. Lorsqu'elle ne l'obtient pas, elle n'hésite pas à solliciter les plus grandes personnalités musicales à intervenir pour la soutenir. Un courrier non daté, écrit en 1936 par Darius Milhaud, lors de la préparation de *Christophe Colomb* le confirme. « Je m'apprêtais à venir à Nantes, quand je reçois votre lettre me disant que vous n'avez plus de salle de répétition. Je n'ose croire qu'une des meilleures chorales françaises soit réduite à l'inactivité pour un petit détail aussi insignifiant. Comment ? Vous qui faites, à la tête de votre remarquable phalange, un effort colossal, vous qui n'avez pas hésité à vous attaquer à *Christophe Colomb*, vous sur qui je compte pour présenter cette œuvre à Paris, vous ne trouveriez pas à Nantes une salle qu'on devrait être fier de vous prêter ! Mais le beau temps revient et je ne crois pas qu'il existe un règlement de la voirie qui vous empêche de répéter sur une place publique. Ah ! Hélas ! S'il s'agissait des sports, vous trouveriez des terrains, des stades tant que vous voudriez, où l'on viendrait suivre une quelconque partie de rugby. Mais la musique n'intéresse plus que ceux qui l'aiment au fond de leur cœur et ceux-là n'ont pas de salle à vous offrir car, s'ils en avaient, la question ne se serait pas posée. J'espère qu'on ne laissera pas s'écrouler une des plus grandes chorales qui soutiennent dignement l'art français. Ce serait un signe de notre triste époque si éloquent que je me refuse à croire qu'on ne l'empêchera pas. » Le 4 avril 1936, Marguerite Le Meignen écrit à Darius Milhaud : « Votre lettre qui a fait le tour de Nantes a porté ses fruits. Je vous en remercie mille fois. » ASCN, dossier 1936.

821 Chaque choriste possède une carte à son nom, imprimée grâce au soutien financier du directeur de la publicité de La Châtelaine, monsieur Picard. Le 28 novembre 1931, Marguerite Le Meignen lui demande s'il veut bien, comme les années précédentes, se charger de faire imprimer les cartons de sociétaires et de choristes comportant une publicité pour son magasin, carton dont elle joint un modèle. ASCN, dossier 1932. Le 21 octobre 1935, l'opération est reconduite et P. Bourgade directeur des Grands magasins de la Châtelaine demande que Marguerite Le Meignen lui réserve la baignoire habituelle. ASCN, dossier 1935.

822 « La Schola Cantorum, école de chant, préfère confier le gros de la tâche à l'orchestre. On ne chante pas beaucoup à la Schola car, voyez-vous, celle-ci est une entreprise où l'on a davantage confiance dans le talent de ces messieurs de l'orchestre et des artistes que l'on fait venir. Et encore, si l'on y chante, c'est grâce aux nombreuses répétitions où l'on enfonce des kilos de notes dans la tête des jeunes adeptes dont beaucoup retiennent bien mieux les silences et les points d'arrêt. Pauvre jeunesse à qui l'on "serine" des contresujets et des fugues savantes et qui apprendrait si vite *Oui, nous avons des bananes*. » *Nantes-Mondain*, 23 février 1928.

pour monter des extraits d'œuvres conséquents, tels ceux de *Parsifal*. La présentation du concert dirigé par André Messager le 23 janvier 1920 annonce au public la réunion de trois cents exécutants⁸²³. Le concert du 7 décembre 1920 consacré au *Faust* de Schumann fait appel lui aussi un regroupement de choristes⁸²⁴. Épisodiquement, les voix d'hommes sont renforcées⁸²⁵. Il existe dans les archives de la Schola plusieurs comptes de sommes dues à des choristes masculins, différentes selon qu'il s'agit de répétitions ou de concert. Ces choristes sont payés alors que les autres sont bénévoles⁸²⁶. Il est possible qu'ils appartiennent aux chœurs du théâtre Graslin puisqu'une mention dans le livre de comptes concernant la saison 1920-1921 précise « chœurs du théâtre : 780 francs. » Il n'existe malheureusement pas de listes des choristes de Graslin à cette date. Pour cette même saison, le livre de comptes note « cachet des ténors » 256 francs. Lors de la saison 1921-1922, 306 francs sont versés aux « ténors 1 et 2. » Les voix d'hommes étant comme dans presque tous les chœurs amateurs moins fournies que les voix de femmes, Marguerite Le Meignen fait appel aux militaires de 1922 à 1928. Ce sont d'abord ceux

823 « Saluons comme un gage d'union sacrée, l'union pour une semblable manifestation des forces chorales dont dispose la ville de Nantes, c'est à dire l'union de chœurs de la Schola et de l'Union chorale qui, elle-même est composée des deux plus anciennes sociétés de chant de la ville. » Coupure de presse slnd, dossier 1920. J.C. (Joseph Cox), dans son compte rendu du 9 décembre 1920 rédigé pour *Le Petit Phare* signale que les chœurs « sont augmentés de quelques éléments empruntés au personnel du théâtre et fait appel à l'Union chorale. » ASCN, dossier 1920.

824 C'est le cas pour le concert du 23 janvier 1920 où André Messager dirige des extraits de *Parsifal* et de *La Walkyrie* de Wagner. L'Union chorale a été fondée en 1919 par la réunion du Choral nantais et de la société sainte Cécile. Les archives municipales de Nantes possèdent un modèle de circulaire de cette nouvelle société destinée à recruter des membres honoraires ou des donateurs. « La nouvelle société l'Union chorale qui aura pour directeurs les anciens dirigeants du Choral nantais et de la Sainte Cécile compte actuellement plus de 120 chanteurs ce qui va permettre de donner à Nantes des auditions artistiques imposantes. » A ce but artistique, l'Union chorale ajoute un but moral en « procurant à beaucoup d'employés et d'ouvriers une distraction saine et utile tout en les éloignant des cabarets ou de toute autre occupation mauvaise. » AMN 2 R 751. L'Union chorale participe également au concert du 16 mars 1920 (*Neuvième symphonie* de Beethoven) et reçoit 500 francs pour cette prestation. (ASCN, dossier 1920.)

825 « Faut-il exprimer le regret que dans une ville comme Nantes les chœurs masculins ne soient pas plus fournis, que trop de jeunes-gens préfèrent aux saines distractions de la musique, certaines passe-temps d'ordre moins élevé, et qu'ainsi, malgré le renfort apporté par quelques éléments militaires et malgré le continuel dévouement d'une phalange de fidèles, certaines parties [...] n'ont pas trouvé complètement l'impression de plénitude et de puissance à laquelle avait visé notre grand Berlioz. » Voir *Nantes-Mondain*, 27 avril 1921, p. 4.

826 La liste de ces chanteurs ne varie guère. Elle révèle, pour la saison 1926-1927, les noms de Gabriel Chardron, né le 18 juin 1899 à Nantes, Charles Moysan employé de bureau, né le 5 mai 1892 à Brest, Francis Panneau, graveur-lithographe né le 26 mars 1876 à Bourgneuf, Jules Monnier, menuisier né le 5 février 1865 à Chateaubriant, Achille Mornet, employé de banque né le 10 novembre 1884 à Montoir, Félix Viel, employé de commerce, né le 12 mars 1858 à Nantes, Théophile Rouaud, employé de commerce de tissus, né le 2 janvier 1880 à Nantes. A la saison suivante s'ajoutent Gustave Gattepaille, Jules David, Gillois, Paul Galmiche, représentant industriel né le 23 mai 1890 à Brest.

du 65^e R.I. stationné à Nantes. Leurs noms sont ajoutés en-dessous de la liste des choristes pendant plusieurs saisons⁸²⁷. Le nombre des militaires du 65^e R.I. oscille entre 11 et 33, du 28 novembre 1922 au 22 mars 1926. A partir du 29 novembre 1925, aux chanteurs de ce régiment s'ajoutent ceux du 355^e R.I. Puis le nombre chute considérablement. Après la saison 1928-1928, la Schola ne fait plus appel à eux, le groupe masculin étant alors assez étoffé, excepté en 1932-1933 où le nombre de voix d'hommes est insuffisant. Pour cette saison, à douze militaires s'ajoutent douze élèves de l'École primaire supérieure⁸²⁸.

Effectifs des chœurs de la Schola de 1920 à 1947 ; concerts d'hiver⁸²⁹

Saison ou année	Nombre total des choristes adultes	Femmes		Hommes	
		célibataires	mariées	civils	militaires
1920-1921	162	73	21	68	
1921-1922	203	87	28	88	
1922-1923	227	99	31	64	33
1923-1924	224	98	34	69	23
1924-1925	240	88	42	86	24
1925-1926	233	83	39	84	27
1926-1927	194	78	45	71	11
1927-1928	193	83	44	66	16
1928-1929	200	89	40	71	
1929-1930	233	103	40	90	
1930-1931	211	89	33	89	
1931-1932	228	94	38	96	
1932-1933	211	99	34	54 +12 étudiants	12

827 En 1921 leur indemnité est de trois cents francs. L'autorisation du général est nécessaire pour participer aux concerts de la Schola. « L'instruction ministérielle du 23 août 1910 ne permet pas la participation des musiciens du 65^e R.I. au concert du 8 mars » (lettre du 4 mars 1921.) L'autorisation est finalement accordée, Marguerite Le Meignen ayant fait valoir que les soldats ne percevront aucune rémunération et qu'ils ne peuvent être remplacés par des civils (7 mars 1921). Ils perçoivent une « gratification ». Lorsque ces choristes participent à un concert parisien, ils sont pris en charge par l'armée. Le 30 janvier 1922, le général Prax informe Marguerite Le Meignen que « les 35 militaires du 65^e R.I. seront pris en subsistance par le 5^e R.I. (casernes Pépinière) à Paris. »

828 « D'accord avec vous, j'ajoute cinquante francs pour les élèves de l'école » écrit, le 14 mars 1932, Chardron, choriste faisant partie du groupe qui perçoit un salaire. ASCN, dossier 1932.

829 Les catégories indiquées sont celles relevées sur les programmes de salle qui distinguent les femmes mariées des célibataires.

1933-1934	209	98	34	77	
1934-1935	192	89	35	68	
1935-1936	198	80	40	78	
1936-1937	190	78	36	76	
1937-1938	186	75	35	76	
1938-1939	177	67	41	69	
1943	203	83	35	85	
1945	178	85	29	64	
1946	185	79	31	75	
1947	160	70	28	62	

Ce tableau montre des effectifs qui varient entre 160 et 240 choristes avec un nombre de voix féminines nettement supérieur à celui des voix masculines⁸³⁰. Les femmes mariées représentent entre un tiers et la moitié des voix de femmes. Les jeunes filles sont à peu près aussi nombreuses que les hommes. A deux reprises, l'effectif des chœurs d'enfants est indiqué : 52 filles et 34 garçons pour la saison 1925-1926, 107 filles et 41 garçons pour celle de 1936-1937. La crise qui touche les orchestres à partir de 1931 semble affecter également les chœurs dont les effectifs diminuent peu à peu. La chute est spectaculaire lors de la saison 1932-1933, ce qui conduit certainement Marguerite Le Meignen à adjoindre aux voix masculines des militaires et des étudiants. Même pendant l'Occupation, elle réussit à maintenir un chœur suffisamment fourni.

Une liste partielle des choristes de 1935 indiquant leur profession montre, selon Marguerite Le Meignen, que la Schola mêle les différentes classes sociales⁸³¹. Elle présente 46 noms de femmes et 47 noms d'hommes. Parmi les femmes, 15 sont mariées. Sept noms ne sont pas suivis par l'indication d'un métier. Quatre portent des noms à particule et parmi celles-ci deux n'ont pas de profession. Les moyens d'existence des choristes féminines qui travaillent se répartissent en quatre groupes à peu près

830 En 1922 et 1923, le nombre de choristes augmente nettement, ce qui conduit à substituer des bancs aux chaises pour les choristes. « L'aspect au premier coup d'œil n'est pas beau mais une fois garni de jolies femmes il n'y paraît guère et on gagne de la place. D'ailleurs la Schola étant par définition, c'est le cas de le dire, une école, les bancs s'imposaient » écrit un chroniqueur anonyme. Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1924.

831 Le 23 septembre 1931, Marguerite Le Meignen écrit à madame Rondeau, ancienne choriste, épouse du maire de Nantes en soulignant « la "démocratie" de la composition des chœurs, ouvriers, employés, travail avec des gens d'une autre classe, sans qu'il y ait jamais aucun froissement. » ASCN, dossier 1931.

équivalents en nombre : neuf enseignantes (dont six pour la musique), neuf infirmières, onze commerçantes, neuf employées de bureau. Parmi les hommes les catégories professionnelles ne présentent pas le même équilibre. Vingt employés, dix-huit commerçants ou artisans côtoient trois directeurs d'entreprise, deux artistes, trois étudiants, un professeur. Un seul nom à particule est relevé. Toutefois ces listes sont incomplètes ; elles se terminent par « etc. » et la comparaison avec les effectifs des chœurs imprimée sur les programmes pour la même période fait apparaître de notables différences. En effet, sur les 57 noms de femmes manquants, onze portent une particule. Dans l'énumération des chanteurs, quatre noms ne se retrouvent pas dans la liste des chœurs à la même date ou à une date proche. Ce sont un perceur, un serrurier, un marchand de primeurs, un plâtrier. Le seul nom à particule est modifié : Guy Maraffy de Palfrey devient Guy Palfrey. Marguerite Le Meignen veut probablement prouver que la Schola ne néglige pas un recrutement populaire et même le favorise. L'élection du maire de Nantes Auguste Pageot, SFIO, en 1935, n'est pas étrangère à cette démonstration visant à conserver les subventions municipales pour la Schola. Marguerite Le Meignen veut faire de son chœur une grande famille. Avec lui, elle partage des moments de convivialité⁸³². Elle se rend au chevet d'un choriste pauvre, malade, âgé ; elle engage quelques choristes à faire de même. Maurice Weynandt ressent cette « ambiance de cordiale sympathie que l'on rencontre à votre Schola⁸³³. » Un chanteur, Albert Thévenot, en garnison à Toulon, n'hésite pas à faire le voyage jusqu'à Nantes pour participer à une exécution de *Christophe Colomb* de Darius Milhaud en 1936. Bref, les scholistes portent aux nues leur présidente⁸³⁴. Mais malheur à celui qui ne suit pas les directives ! Marguerite Le Meignen écarte « Gosselin qui n'a pas l'esprit d'équipe, qualité indispensable à [ses] yeux » espérant ainsi « faire un exemple salubre⁸³⁵. » Elle

832 Lors de la réception organisée pour le centième concert de la Schola, les ténors et les basses adressent à leur présidente un sonnet. ASCN, dossier 1934. Des goûters dont les comptes existent dans les archives, sont régulièrement organisés par la présidente, comme il est de règle dans nombre de sociétés chorales.

833 Lettre du 22 avril 1924 ; ASCN, dossier 1924.

834 Les choristes, à une date que nous ignorons, ont fait apposer une plaque sur un côté extérieur de la chapelle funéraire du cimetière Miséricorde où est inhumée Marguerite Le Meignen. « Hommage des chœurs de la Schola Cantorum de Nantes à madame M. Le Meignen chevalier de la légion d'honneur leur regrettée fondatrice et présidente de 1913 à 1947 Gardez son souvenir. » Selon madame Bichon, ancienne scholiste, l'initiative serait celle de maître Bernard Dupuy qui devient président de la Schola après le décès de Marguerite Le Meignen. Entretien du 13 février 2017.

835 Lettre à Marius-François Gaillard, 5 novembre 1946 ; ASCN, dossier 1947.

proclame en tous lieux que la bonne entente entre les scholistes étonne souvent les auditeurs⁸³⁶. Dans le discours qu'elle prononce à l'occasion du centième concert de la Schola, elle rend hommage chaleureusement à « sa chère Schola » se mettant volontairement en retrait et feignant la modestie⁸³⁷. Pour ne pas introduire de conflits dans le chœur, la directrice refuse de n'employer qu'une partie de l'effectif lorsque certains organisateurs de concerts le souhaitent. Ainsi pour la venue de la Schola à Paris lors du festival Roussel, Marguerite Le Meignen demande des sommes considérables ; le comité organisateur lui fait remarquer que les chœurs de l'Opéra proposés par Jacques Rouché sont moitié moins chers que ceux de Nantes. René Chalupt juge que 130 choristes au lieu des 175 annoncés seraient suffisants⁸³⁸. Les choristes sont bénévoles mais pas toujours disponibles car beaucoup ont un métier. Ainsi pour *Christophe Colomb* le concert doit avoir lieu en fin de semaine car beaucoup de choristes travaillent et ne peuvent s'absenter en semaine⁸³⁹. Et comme dans tout groupe d'amateurs, l'assiduité, indispensable, doit parfois être fermement redite. Auguste Le Guennant le rappelle aux scholistes avant le concert consacré au *Chant de la cloche* de Vincent d'Indy⁸⁴⁰. La fiche de présence des basses aux répétitions de la *Damnation de Faust* révèle pour nombre d'entre eux un fort absentéisme. Certains n'assistent qu'à trois répétitions alors que d'autres sont présents à six séances de travail⁸⁴¹. La circulaire de Le Guennant ne semble pas avoir été efficace. Le 8 février 1922, il écrit à Marguerite Le Meignen pour se plaindre de l'absence des femmes et pousse la directrice à réagir

836 « La Schola a une seule tête et une seule discipline » répond Louis Rouche à un parisien qui s'étonnait de ne pas trouver « en province l'esprit de coterie qui semble indestructible. Ne connaît-on point au sein de cette Schola ces dissensions qui désarment les plus courageuses initiatives ? » Coupure de presse slnd, ASCN dossier 1924.

837 Elle souhaite « qu'on ne dise plus jamais "la Schola c'est madame le Meignen" mais qu'on dise et qu'on pense, la Schola c'est cette réunion de dévouements, presque anonymes, cette pléiade d'enthousiasmes qui ont inscrit le culte de la Musique au rang des obligations de leur vie et lui font pendant sept mois, chaque année, le sacrifice de leur temps, de leur liberté et de leurs distractions. » Coupure de presse non identifiée du 18 mars 1934 ; ASCN, dossier 1934. Deux des filles de Marguerite Le Meignen font partie des chœurs, Simone de 1920 à 1934, puis Françoise de 1927 à 1934. Son fils Henri chante aussi brièvement à la Schola. La directrice se glisse aussi dans les chœurs jusqu'en 1933. ASCN, cartons « programmes » n°1.

838 Lettre du 21 décembre 1928 ; ASCN, dossier 1928.

839 « Les employés n'osent pas demander un jour de congé (ils risquent de perdre leur place) surtout après les histoires trop récentes des congés payés. » Lettre à Darius Milhaud, 24 octobre 1936 ; ASCN, dossier 1936.

840 Circulaire du 15 janvier 1921 signée Le Guennant. ASCN, dossier 1922.

841 « J'attire tout particulièrement votre attention sur la nécessité de suivre régulièrement désormais toutes les répétitions du *Chant de la cloche*. » ASCN, dossier 1921.

fermement⁸⁴².

La qualité du chœur est reconnue, tant par des critiques musicaux que par des chefs d'orchestre⁸⁴³. Au mois d'octobre 1928, Marguerite Le Meignen accorde à Seltifer un entretien qui est reproduit dans la presse nantaise. Elle loue sans réserve « sa » Schola, n'ayant aucune difficulté à recruter⁸⁴⁴. Sa qualité lui a permis d'être invitée plusieurs fois à Paris par des chefs d'orchestre réputés dans des salles prestigieuses⁸⁴⁵. En 1922, Vincent d'Indy les dirige au Théâtre des Champs-Élysées, en 1924, Francisco de Lacerda dans la même salle, en 1929, la Schola chante salle Gaveau sous la baguette d'Albert Wolff. Ce même chef fait venir les choristes nantais la même année à l'Opéra de Paris pour un festival Roussel. La dernière participation de la Schola à un concert parisien a lieu en 1936 salle Pleyel sous la direction de Pierre Monteux. Les félicitations des chefs d'orchestre sont soigneusement relayées par la presse nantaise⁸⁴⁶. La directrice de la Schola veut que son chœur soit, jusque dans la tenue, l'égal des

842 « Je trouve navrant qu'à la veille d'une épreuve comme celle que le groupe va subir à Paris, il y ait eu hier soir tant d'absences non excusées. Sans doute, il y a des malades, mais il y avait aussi des absences pour des motifs beaucoup plus futiles. La question est trop grave pour que vous n'envisagiez pas de prendre les mesures qui s'imposent. S'il y a encore une soirée mercredi, que les dames y aillent si cela leur fait plaisir ; mais que, de grâce, elles viennent à la répétition avant. Ce n'est pas sur la scène des Champs-Élysées qu'il sera temps de convenir de ces tas de détails qui font la perfection d'une exécution et qui demandent à être mis d'aplomb, ici, par moi. Si vraiment vous rencontriez, de la part de quelques unes, trop d'indifférence ou de sans-gêne, je serais d'avis de ne pas hésiter à faire quelques exécutions, à titre d'exemple et pour que la leçon profite aux autres. » ASCN, dossier 1922. Nous respectons ce qui est souligné dans le texte.

843 Émile Vuillermoz évoque « les lumineux soprani de la vallée de la Loire que nous révéla la Schola de Nantes. » Il compare alors, en 1922, les chœurs de Marguerite Le Meignen à ceux de Lyon aux « voix un peu voilées. » Voir *Le mouvement scholiste de Paris à Lyon, op.cit.*, p. 98. Cox, dans un article de presse de 1922 cite *Les Débats* pour qui « la Société des Concerts du conservatoire n'a plus de choristes. Il faut, pour les grands chœurs comme ceux de *Rédemption* faire venir des chœurs de Nantes ou de Lyon. » Voir ASCN, dossier 1922. En 1924, Louis Vuillemin rédige un article très élogieux à propos de l'intervention de chœurs lors du concert parisien de 1924. Voir à ce sujet *Nantes le Soir*, n°28, 1^{er} juin 1924, p. 15-16. Albert van Raalte qualifie la Schola de « la meilleure chorale que je connaisse en France et ailleurs. » Lettre du 26 septembre 1934 ; ASCN, dossier 1934.

844 « Ma Schola est une schola d'élite. S'il n'en était pas ainsi, pensez-vous qu'un chef comme Albert Wolff nous aurait demandé de nous transporter au Trocadéro ? Il s'intéresse énormément à ce que nous faisons. » Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1928.

845 Bernadette Lespinard rappelle le jugement de Léon Vallas paru dans la *Nouvelle Revue musicale* en février 1923 : à Paris « le coût excessif des chœurs professionnels rend peu à peu impossible l'exécution de grandes œuvres à la fois symphoniques et chorales. » *Le mouvement scholiste de Paris à Lyon, op.cit.*, p. 97.

846 « La magnifique chorale de la Schola, préparée et stylée à loisir par le maître de Lacerda ne nous parut jamais plus précise dans ses attaques, plus fondue et plus souple dans ses nuances, plus affinée dans son sens du rythme et de l'expression dramatique, en un mot mieux au point pour aller conquérir bientôt au Théâtre des Champs-Élysées la consécration parisienne d'une gloire locale qui ne s'en trouvera par suite que plus largement honorée. » Coupure de presse slnd, signée Paolo et collée dans le programme de la *Passion selon saint Jean* de 1924. ASCN, carton « programmes » n°1.

meilleures formations professionnelles. Elle impose le noir⁸⁴⁷. Pourtant tous les chefs d'orchestre n'acceptent pas de diriger le groupe sans conditions. Pressenti pour donner *Les Enfants à Bethléem*, Pierné, en 1933, dit « qu'avant de s'engager il veut obtenir de Marguerite Le Meignen quelques garanties d'exécution » dont Bocquel, son agent artistique, lui fera part⁸⁴⁸.

La présidente écarte d'ailleurs toute concurrence. Selon elle, les choristes du théâtre Graslin « savent de travers *Tannhäuser* pour l'avoir entendu massacrer au théâtre⁸⁴⁹. » Pour la presse, les chanteurs nantais surpassent en qualité tous ceux de la capitale : Paul Ladmirault note que Paris, à la différence de Berlin où *Christophe Colomb* fut créé dans une version en langue allemande, est dépourvu de « choristes experts⁸⁵⁰. » Marguerite Le Meignen en est persuadée⁸⁵¹. Tout au long de sa vie, elle porte sa formation aux nues⁸⁵². Il ne serait donc pas concevable d'émettre la moindre critique. Une interprétation du *Psaume* de Florent Schmitt, en 1926, ne recueille pas tous les suffrages. Le demi-échec ne tiendrait pas aux choristes mais à un compositeur qui ne saurait pas écrire pour les voix⁸⁵³. A entendre la directrice de la Schola, elle seule

847 L'initiative est diversement jugée. Cox la déplore : « Le noir est à la mode, mais toute cette uniformité, nous allions dire cet uniforme, a bien de l'austérité. A-t-on voulu par là atténuer cet éclat mondain dont certains imbéciles font le reproche aux solennités de la Schola ? » Article slnd, ASCN, dossier 1922. A l'inverse J.M. la loue : « par une innovation particulièrement heureuse, les chœurs féminins de la Schola étaient uniformément vêtus de toilettes sombres : cette concession consentie à l'harmonie de l'ensemble par la coquetterie individuelle serait encore davantage mise en valeur par un peu plus de simultanéité et un peu moins de bruits divers, si légers soient-ils, dans les moments où les chœurs se lèvent et se rassient. » Voir *Nantes-Mondain*, 9 décembre 1922, p. 7.

848 Bocquel transmet la réponse de Pierné à une Marguerite Le Meignen offensée que le chef ait pu douter de sa Schola. Bocquel précise alors que Pierné « n'a jamais douté des qualités personnelles de madame Le Meignen mais a seulement voulu attirer l'attention sur le choix des solistes. » Lettre du 8 octobre 1932. ASCN, dossier 1933.

849 Lettre non datée de 1933 adressée à Albert Wolff ; Marguerite Le Meignen songe aussi à monter *Tannhäuser*. Voir ASCN, dossier 1933.

850 « Nous pensons que seuls en France, nos vaillants choristes peuvent chanter l'œuvre, les sociétés chorales de la capitale étant, semble-t-il, incapables de le réaliser. » Articles slnd, chemise *Christophe Colomb*, ASCN, dossier 1936.

851 « Les chœurs de la Schola de Nantes sont de tout premier ordre. Les chœurs de l'Opéra pourraient en prendre de la graine » ne craint-elle pas d'écrire à Gabriel Grovlez le 2 juillet 1939. ASCN, dossier 1939. Le chef d'orchestre abonde dans son sens en affirmant que « pour la première fois de sa carrière il entendait des chœurs justes dans *Samson et Dalila*. » Lettre à Suzanne Bourdais, 1^{er} août 1939 ; ASCN, dossier 1939.

852 « C'est la première fois que Weingartner accepte un concert en province et qu'il le fait en raison de la valeur de la chorale » écrit-elle le 21 décembre 1938 au maire de Nantes. Voir ASCN, dossier 1938.

853 « La musique de Florent Schmitt a de si barbares accents, elle a si peu le respect des voix que rien n'est plus juste que les voix la trahissent. On les condamne à un travail surhumain. Elles se vengent en poussant des cris au lieu d'émettre des sons. La fatigue fait chanter faux les meilleurs chanteurs. Elle a fait chanter parfois faux les meilleures chorales. Il importe de ne pas recommencer l'honorable mais téméraire entreprise. C'est le moins que Florent Schmitt ne trouve plus jamais d'interprètes pour une

serait capable de former une phalange de qualité. Même si nombre de scholistes sont titulaires d'un prix de chant du conservatoire de Nantes, elle revendique hautement sa pédagogie⁸⁵⁴. Parfois un chef d'orchestre propose son propre mode de travail, afin de ne pas fatiguer les voix dans une œuvre utilisant une tessiture tendue⁸⁵⁵. Il n'obtient pas toujours gain de cause⁸⁵⁶.

La disposition des chœurs sur scène n'est pas immuable⁸⁵⁷. En fonction des œuvres, chaque chef d'orchestre exprime ses exigences afin d'obtenir le meilleur résultat⁸⁵⁸. Souvent les chœurs se placent entre les différents pupitres de l'orchestre⁸⁵⁹.

œuvre qui tient aussi peu compte des tessitures vocales. Il mérite cette punition. » Article slnd, signé J.C. [Joseph Cox] ; ASCN, dossier 1926. Visiblement ce semi-échec n'est pas oublié par la directrice des chœurs. Ladmiraault, dans l'article où il rend compte de l'exécution de la *Passion selon saint Matthieu* fait à nouveau allusion à l'écriture de Schmitt peu propice aux voix. « La Schola Cantorum, cette admirable société aurait pu périr de sa témérité à vouloir chanter à tout prix l'œuvre inhumaine de Florent Schmitt dont nos oreilles ont gardé un cruel souvenir. » *L'Ouest-Éclair*, 25 mars 1926.

854 Le 9 avril 1930, le directeur de *L'Ouest-Éclair* signale à ses lecteurs qu'il a reçu « une longue lettre assez encolérée » de Marguerite Le Meignen. Il en fournit un extrait qu'il fait suivre de ses commentaires. La présidente écrit : « Vous avez fait fausse route en affirmant que la Schola comptait dans ses rangs les élèves du conservatoire... Non ! Rassurez-vous : mes scholistes sont bien à *moi* et si quelques uns sont sortis, il y a des années, de la sacro-sainte institution, c'est parce qu'ils ont opté pour la nationalité scholiste... » Le directeur du quotidien répond : « Nous sommes au désespoir de contredire madame Le Meignen avec toute la déférence désirable [...] Nous maintenons qu'un grand nombre de scholistes, les deux-tiers environ, sont des premiers ou des seconds prix de conservatoire. Cela prouve que la Schola est composée de sujets délite, et nous ne comprenons pas pourquoi, par modestie sans doute, sa présidente proteste contre cette flatteuse évidence... Cela n'empêche nullement que soient à la Schola, *bien à elle*, « ces enfants qu'en son sein elle n'a point portés » oui, toutes voix sont désormais à madame Le Meignen qui a su les grouper [...] Monsieur Brisset a été le jardinier, madame Le Meignen, la fleuriste. » Nous respectons l'usage de l'italique dans le texte.

855 « Je vous conseille de faire chanter ces dames et ces messieurs aux répétitions préparatoires un ton ou un demi-ton plus bas pour ne pas trop fatiguer les voix. A la fin de chaque répétition cependant reprendre le tout cependant dans le ton » suggère Albert van Raalte pour la *Missa solemnis* de Beethoven. Lettre du 12 novembre 1933 ; ASCN, dossier 1934.

856 Voir la lettre du 19 novembre 1933 ; ASCN, dossier 1934.

857 Dans *La Gazette d'Aunis*, E. Manuelli signale que Paul Paray « a devant lui l'orchestre ; aux flancs de la scène, les choristes sont bien groupés. » Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1925.

858 André Messager « regrette la disposition des chœurs pour la Cène de *Parsifal*. Cela enlève tout le côté mystérieux et lointain de ces voix et rendra la sonorité très difficile à régler. Mais je comprends, hélas, la difficulté où vous vous trouvez vis à vis des dames qui prêtent leur concours. » Lettre du 30 novembre 1919. ASCN, dossier 1920. Marguerite Le Meignen souhaite toujours que ses chœurs soient bien visibles sur scène.

859 En 1920, dans le *Faust* de Schumann, le critique Louis Rouche écrit : « on peut regretter que les premiers et les seconds violons s'avancent en deux langues parmi les rangs des chanteurs aient vu de ce fait leurs sonorités souvent atténuées dans les ensembles. » Voir *Nantes-Mondain*, 11 décembre 1920, intégré au dossier de presse ASCN, 1920. Le compte rendu de Joseph Cox loue « une certaine disposition de l'orchestre qui forme sur la scène une croix parfaite sous les bras larges de laquelle se placent les chœurs. On a ainsi rapproché du public les voix d'hommes qui ne sont plus écrasées par les voix féminines comme avant cet arrangement. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 1^{er} décembre 1922. En 1932, Paul Ladmiraault se demande pourquoi les chœurs ont été placés derrière l'orchestre au lieu « d'être échelonnés sur les côtés comme naguère. Il en résulte un défaut d'équilibre sonore très sensible, surtout dans *Le Roi malgré lui*, où les instruments écrasent les voix. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 16 mars

Soucieuse de mettre visuellement ses chanteurs en valeur lors du concert donné à Paris au théâtre des Champs-Élysées, en 1922, Marguerite Le Meignen reçoit la réponse courtoise mais ferme de Rhené Baton. Le choix se fera en fonction du meilleur résultat auditif : la qualité de la réalisation doit primer⁸⁶⁰. Parfois, la cheffe de chœurs souhaite garder à Paris la disposition adoptée à Nantes, même si les théâtres ont des dimensions et des acoustiques différentes. Ayant obtenu un bon résultat lors de l'exécution de *Christophe Colomb* au théâtre Graslin, la directrice souhaite conserver, dans la capitale, un agencement identique⁸⁶¹. De même, la place des chœurs d'enfants sur scène est mûrement réfléchi. En 1922, Gabriel Pierné se montre très précis pour *L'An Mil*. Le dessin joint à ses explications montre le premier groupe d'enfants groupé côté jardin, à côté des premiers violons et des contrebasses. Les violoncelles sont placés au centre du plateau. Côté cour, le deuxième et le troisième groupe côtoient les seconds violons et les altos. Sur le bord de la scène, Pierné a placé à sa droite la Vierge puis l'âne et le bœuf, à sa gauche, Jeannette, Nicolas, Lubin⁸⁶². Une photo prise à la répétition générale confirme cette disposition⁸⁶³.

En plus des échanges épistolaires avec les différents chefs d'orchestre, certains documents permettent de connaître comment la directrice de la Schola conçoit son travail, quelle interprétation elle choisit. A une époque où le disque n'est pas encore très répandu, elle s'appuie sur certaines diffusions de la radio afin de conforter ses choix lors de la préparation des soirées⁸⁶⁴. Les comptes de la Schola signalent par ailleurs une

1932.

860 « Je ferai l'impossible pour que vos chœurs chantent face au public. Je ne peux pas encore vous dire la place exacte car c'est la première fois que nous donnons les chœurs dans cette salle. Je prévois un assez long temps pour placer tout le monde au mieux des intérêts de la musique. » Lettre du 3 février 1922. ASCN, dossier 1922.

861 « Les chœurs sont placés de chaque côté de l'orchestre sur des praticables, ténors et sopranos à gauche du chef, basses et altos à droite, sopranos et altos arrivant tout à fait à l'avant-scène, afin que les chœurs soient bien encadrés par l'orchestre. » Lettre à Jouvensal, 1^{er} novembre 1936, ASCN, dossier 1936. Milhaud insiste pour que les chœurs parlés soient placés devant. Lettre non datée, ASCN, dossier 1936.

862 « Il ne faut pas séparer l'orchestre par un groupe d'enfants et les solistes doivent être à l'avant-scène sauf l'Étoile assise près de la timbale et qui fait la cour à toute la batterie. Courrier sans date, « Lundi très tardivement » ; ASCN, dossier 1922.

863 Voir ASCN, dossier 1922.

864 « J'écoute toutes les diffusions de la *Messe en ré* », écrit-elle à Albert van Raalte. Lettre du 19 novembre 1933 ; ASCN, dossier 1934. « J'avais suivi vos disques pour rester dans votre ambiance et rapprocher le plus possible mes choristes de vos indications » écrit-elle à Félix Weingartner le 16 février 1939. Voir ASCN, dossier 1939.

facture de la maison Pleyel pour l'achat de disques de *Parsifal* de Wagner en 1926⁸⁶⁵.

Persuadée de l'excellence de son travail, Marguerite Le Meignen pense à étendre ses activités. Il est possible qu'elle ait désiré se charger de l'enseignement du chant choral dans les écoles. Un courrier que lui adresse Eugène Bertreux, secrétaire particulier du cabinet du ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts, le 3 février 1922 pourrait le laisser supposer⁸⁶⁶. Toujours à l'affût de nouvelles réalisations, la directrice de la Schola semble avoir envisagé, en 1924, la création d'un chœur populaire⁸⁶⁷. Des documents ayant pour titre « Concerts populaires » fournissent une liste de cinquante-six noms de femmes dont trente-neuf sont suivis d'un point d'interrogation, avec leur adresse. La liste des hommes réunit trente-cinq noms. Elle indique aussi leur employeur. A ces choristes serait adjoint un orchestre d'une quarantaine de musiciens dont le coût est chiffré à mille-neuf-cent-soixante-dix francs par concert. Les noms des choristes ne sont pas ceux imprimés dans les programmes d'hiver. Il s'agit donc d'un nouveau projet qui n'a pas dû voir le jour, remplacé par les concerts d'été où choristes et instrumentistes sont ceux de la Schola.

L'orchestre

Poursuivant l'initiative d'Henri Morin, Marguerite Le Meignen associe un orchestre aux chœurs de la Schola⁸⁶⁸. Georges-Martin Witkowski avait adopté la même solution à Lyon mais la constitution de son groupe instrumental est différente puisque l'orchestre n'est ni celui théâtre ni celui du conservatoire⁸⁶⁹. A la Schola de Nantes, il ne s'agit pas de l'orchestre du théâtre mais d'un groupement formé de musiciens du théâtre unis à d'autres instrumentistes indépendants, souvent titulaires d'un prix de conservatoire de Nantes⁸⁷⁰. Certaines œuvres imposent le recrutement ponctuel de

865 ASCN, dossier 1926.

866 « A ma connaissance, encore rien de nouveau touchant l'étude du chant obligatoire dans les écoles de l'État, mais peut-être pourriez-vous écrire, à ce sujet, de façon officielle à notre ministère, ce qui provoquerait plus facilement encore l'envoi des documents qui seraient susceptibles de vous intéresser. » ASCN, dossier 1922.

867 Voir ASCN, dossier 1924.

868 Lorsqu'en 1931 Marguerite Le Meignen donne pour un temps très bref sa démission d'organisatrice des concerts, elle écrit le 2 octobre 1931 à Albert Roussel : « Que pourrions-nous faire de suivi sans orchestre ? » ASCN, dossier 1931.

869 Voir Yves Ferraton, *Cinquante ans de vie musicale à Lyon, op.cit.*, p. 89.

870 Voir la liste des instrumentistes de la Schola en annexe n°32.

musiciens supplémentaires, tous n'étant pas lauréats du conservatoire. Les palmarès du conservatoire de Nantes de 1898 à 1939 indiquent les récompenses d'une partie des exécutants⁸⁷¹. L'ordre adopté sur la liste suivante est celui des archives de la Schola.

Instrumentistes du rang de l'orchestre de la Schola Cantorum de Nantes
ayant obtenu un premier prix de conservatoire.

Les lauréats devenus professeurs au conservatoire sont indiqués par *

Nom	Instrument	1 ^{er} prix du conservatoire de Nantes
Gaubert, Fernand*	violon	Nantes 1912
Persigan, Victor	violon	Nantes 1904
Longépée, Armand*	violon	Nantes 1901
Moigno, Bernard	violon	Nantes 1918
Riom, Charles*	violon	Nantes 1928
Bertho, Louise	violon	Nantes 1921
Fouquet, Charles	violon	Nantes 1911
Cornu, Gabrielle	violon	Nantes 1913
Giraud-Ponson, Raymonde	violon	Nantes 1921
Raulin, Suzanne	violon	Nantes 1924
Le Guilloux, Yvette	violon	Nantes 1921
Chevalier, Paule	violon	Nantes 1922
Couétoux, Marguerite	violon	Nantes 1925
Roux, Lina	violon	Nantes 1928
Caffin, Jeanne	violon	Nantes 1915
Ridoux, Lucienne	violon	Nantes 1924
Meslet, Lucie	violon	Nantes 1924
Guirois, Gabrielle	violon	Nantes 1930
Le Borgne, Sylviane	violon	Nantes 1927
Malhaire, Henriette*	violon	Nantes 1932
Babin, Maurice*	alto	Nantes 1907
Cosset, Maurice	alto	Nantes 1921
Gautier, Louise	alto	Nantes 1928
Lambert, Christian	alto	Nantes 1931
Magdelaine, Françoise	alto	Nantes 1925

871 Voir AMN, dossier K, AD44, ST 88 et ST 148.

Villa, Pierre	violoncelle	Nantes 1930
Jaboeuf, Pierre	violoncelle	Nantes 1927
Lehuédé, Maurice	violoncelle	Nantes 1903
Lahaye, Louise	violoncelle	Nantes 1908
Lévy, Germaine	violoncelle	Nantes 1912
Caffin, Andrée	violoncelle	Nantes 1914
Laganne-Cossé, Hélène	violoncelle	Nantes 1917
Benoist, Suzanne	violoncelle	Nantes 1925
Pons, Georgette	violoncelle	Nantes 1930
Bahuaud, Robert	contrebasse	Nantes 1924
Jacob, André	contrebasse	Nantes 1924
Boursier, Joseph	contrebasse	Nantes 1928
Chevillard, Georges	contrebasse	Nantes 1903
Lerno, Pierre ⁸⁷²	contrebasse	Nantes 1931-1933
Brelet, Raymond	flûte	Nantes 1913
Audren, Pierre	flûte	Nantes 1928
Rondenet, André	flûte	Nantes 1925
Migné, Maurice	flûte	Nantes 1921
Le Magouroux, Charles	hautbois	Nantes 1926
Lechat, Roger	hautbois	Nantes 1928
Minçon, Lucien	clarinette	Nantes 1912
Pujol, Alphonse	clarinette	Nantes 1912
Neveu, René	clarinette	Nantes 1928
Morisseau, Roland ou Jean	clarinette	Nantes 1933- ou 1935
Coutenceau, Alfred	basson	Nantes 1921
Bourdel, Paul	cor	Nantes 1907
Rochard*	cor	Nantes 1898
Planchot, Guy	cor	Nantes 1924
Mainguet, Maurice	cor	Nantes 1925
Debray, Lucien	trompette	Nantes 1925
Gits, Jean	trompette	Nantes 1924
Chédorge, Joseph	trombone	Nantes 1921
Brelet, Yvette	claviers	Nantes 1928

Les chefs de pupitre sont souvent professeurs au conservatoire. Tous ne sont pas titulaires d'un premier prix du conservatoire de Paris comme le montre le tableau

872 D'abord contrebassiste puis bassoniste.

suivant⁸⁷³.

Récompenses obtenues par quelques chefs de pupitre de l'orchestre de la Schola de Nantes entre 1920 et 1939. Les professeurs au conservatoire sont indiqués par *

Nom	Récompenses du conservatoire de Paris	1 ^{er} prix de province
Muller, Paul* violon		Nantes 1902
Nicol, Alfred* alto		Nantes 1929
Laffra, Robert* cello	Paris 1928	Dijon, année inconnue
Jandin, Otto* cello	Élève du conservatoire de Paris	?
Ripoche, Étienne* contrebasse	?	?
Tristan, Marcel contrebasse		Bordeaux (année inconnue)
Abry, Frédéric* flûte		Élève conservatoire Strasbourg
Bonnin, Robert* flûte		Bordeaux année inconnue
Saivin, Maurice* hautbois	Paris 1912	Nantes 1908
Graff, Victor* clarinette	Paris 1914	?
Léonard, Ernest* cor		Bordeaux année inconnue
Pascal, Antoine* basson	Élève (contrebasse) Paris	?
Chatman, cor	?	?
Veyrac, J.-Baptiste* trombone	Élève conservatoire Paris	?
Berlatier, tuba ⁸⁷⁴	?	?
Arletti, Alphonse* trompette	Paris 1926	?
Dureau, timbales	?	?
Fein, Marguerite* harpe		Nantes 1898 (en piano)
Chandor, René* basson	Paris, 1930, deuxième prix	?
Cazeau, Louis trombone	Paris, 1927, premier accessit	?
Taris,* trompette		Bordeaux, année inconnue

L'orchestre recruté pour la saison 1920-1921, première saison officielle de la Schola, totalise quatre-vingts musiciens. Cet effectif varie peu au cours des saisons. Le

873 Voir dossier conservatoire, AMN, dossier K.

874 Il est amusant de constater qu'un instrumentiste peut devenir choriste et *vice versa* lorsque son emploi n'est pas requis. « Tandis que M. Berlatier, premier trombone, était incorporé dans les ténors pour la *Messe en si* de Bach qui ne sera donnée qu'en fin de saison, M. Antonin Dumotier, directeur de la célèbre firme Dubo, qui chante en clé de fa, à la Schola, figurait au concert d'hier au pupitre des violoncelles. » Voir *Nantes le Soir*, n° 12, 25 décembre 1926, p. 13.

recrutement est plutôt stable⁸⁷⁵. Il semble se faire par cooptation. L'article 10 des statuts de 1920 indique en effet que la présidente choisit les instrumentistes. Le nombre des répétitions est fixé à trois pour chaque concert⁸⁷⁶. Ce faible nombre est souvent la cause d'une interprétation médiocre constatée par plusieurs chroniqueurs⁸⁷⁷. L'orchestre n'est pas homogène comme le constate Francisco de Lacerda⁸⁷⁸. Nous ignorons qui fait travailler l'orchestre avant la venue du chef. Dans une lettre à Roger Désormière, Marguerite Le Meignen signale qu'elle est chef de chœur mais ne parle pas de chef d'orchestre. Une remarque de Rhené Baton approuvant Marguerite Le Meignen d'avoir réprimandé l'orchestre peut confirmer qu'elle le dirige dès qu'elle assume la tâche de chef de chœur⁸⁷⁹. Les listes de présence des musiciens nantais assistant aux répétitions montrent un réel sérieux⁸⁸⁰. Toutefois, certains chefs d'orchestre veulent vérifier que les interprètes qui ont assuré les répétitions seront bien ceux présents au concert⁸⁸¹. Les relations avec les musiciens d'orchestre ne sont pas toujours cordiales comme le note Joseph Cox⁸⁸².

875 Voir en annexe n°32 la liste des musiciens d'orchestre à la Schola entre 1920 et 1939.

876 Le 26 septembre 1932, Marguerite Le Meignen fournit à Gabriel Pierné les dates « qui [lui] semblent nécessaires... et syndicales. » ACN, dossier 1933.

877 « L'orchestre de la Schola est incapable d'une attention prolongée. La Schola vaut par ses chœurs et sort de son rôle en donnant des concerts d'orchestre. Le public le comprend bien ainsi et le fait bien savoir en accourant en foule quand il y a promesse de chœur et en s'abstenant lorsque le concert ne comporte pas cette promesse. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 3 avril 1925.

878 « L'orchestre, malgré la fatale influence du théâtre – où la besogne professionnelle ne peut pas être également intéressante et artistique tous les jours – possède des éléments de premier ordre et des qualités rares d'intelligence et de musicalité. » Article du *Phare* du 1^{er} mai 1924, reproduit dans le programme du cinquantième concert de la Schola. Voir ASCN, dossier 1924.

879 « Vous avez bien fait de passer un suif à l'orchestre. J'ai dirigé bien des orchestres à l'étranger ; jamais je n'ai constaté qu'il faille interrompre une répétition pour aller chercher une clarinette basse au bistro d'en face. Jamais non plus il ne m'est arrivé de m'adresser pour un départ à huit premiers violons et à huit seconds violons et que pas un ne parte ni ne me regarde parce qu'ils sont occupés à regarder ce qui se passe dans la salle. De même pour les bassons et pour d'autres aussi [...] Cet état d'esprit qui règne dans les orchestres français est bien lamentable. De pareils relâchements sont bien néfastes pour l'avenir symphonique de la France. » ASCN, dossier 1934.

880 La culture musicale de certains instrumentistes semble parfois laisser à désirer. Le 2 juillet 1931, Marguerite Le Meignen raconte à Désiré-Émile Inghelbrecht « une bien bonne » survenue lors du travail préparatoire du *Requiem* de Mozart. « A la première répétition, von Hoesslin lève sa baguette sur le n°2 "Tuba mirum." Silence... Il recommence... Silence... Alors il fait des gestes désespérés du côté du premier trombone, lequel oppose une fois encore l'indifférence la plus complète. Alors, le maître interpelle le bonhomme : "Pourquoi ne jouez-vous pas ?" » Et l'autre, très digne, lui répond : "Je suis trombone, je ne suis pas tuba mirum et je ne connais pas cet instrument-là !" Jamais de ma vie je n'ai vu quelqu'un rire davantage que von Hoesslin !!! Il se tordait et nous avec. »

881 Gabriel Pierné accepte le tableau des répétitions en précisant : « étant entendu que tous les musiciens assisteront aux répétitions et que ces musiciens seront bien ceux qui joueront également au concert. Excusez-moi, je suis devenu très méfiant ! » Lettre du 14 novembre 1921. ASCN, dossier 1921. Les mots soulignés le sont par Pierné.

882 « Ils ne sont pas trop commodes nos instrumentistes. Ils ont parfois un esprit fâcheusement

Les comptes de la Schola distinguent, jusqu'en 1932, les « musiciens du théâtre » et les « musiciens hors théâtre » dont le coût n'est pas le même. Les musiciens « hors théâtre » sont essentiellement des instrumentistes à cordes⁸⁸³. Le nombre de premiers violons « hors théâtre » est nettement supérieur à celui des exécutants appartenant à l'orchestre du théâtre Graslin⁸⁸⁴.

Répartition des instrumentistes

Concert du 16 mars 1920

Instrument	Musiciens du théâtre	Musiciens hors théâtre
Premier violon	Toulet Persigan Cosset	Muller Orrion Fouquet Lelogeais madame Babin madame Houbine madame Guyard madame Cornu mademoiselle Lévy [Yvonne] Meslet
Second violon	Djalalow Varnier Perrot Lambert Caffin	Le Guillou Bertho Pasquier A. Marin
Alto	Babin Pasquier Ridoux	Beccaria Lesbot mademoiselle Bouju Jacquet
Violoncelle	Jandin Delpierre Fein mademoiselle Lahaye	Fein fils mademoiselle Lévy [Germaine] A. Caffin
Contrebasse	Tristan	Toulet fils

syndicaliste : n'empêche qu'ils savent reconnaître les véritables compétences. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 17 mars 1924.

883 Voir la liste des instrumentistes et les sommes qui leur sont attribuées le 16 mars 1920. ASCN, dossier 1920.

884 Les amateurs ont parfois quelques difficultés à tenir leur partie. Ils sont nombreux dans le pupitre des seconds violons, ce qui explique peut-être les défaillances constatées dans la *Symphonie n°7* de Beethoven : « les seconds violons se fourvoyèrent dans un contrepoint regrettable tandis que dans l'*allegretto*, les altos et les violoncelles chantaient l'admirable contresujet du thème. » Voir *Nantes-Mondain*, 26 février 1921. La même œuvre est programmée en 1924. « Dans la *Symphonie n° 7* de Beethoven, M. Sechiari presse le mouvement ; l'exécution en devient périlleuse pour les instrumentistes, les amateurs surtout. » Voir *Le Populaire*, 18 février 1924.

	Mante Gallois	
Flûte	Abry Fabre Carbonnier	
Hautbois	Saivin Fourcade	Auvray
Clarinette	Graff Minçon Chouanneau	
Basson	Pascal Sublet	Champenois
Cor	Carvelli Cornesse Forestier Rochard	
Trompette	Godebert Depré	
Trombone	Mivielle Veyrac Hupin	
Timbales	Piette (aussi bibliothécaire)	
Batterie	Micheneau Gillard	

L'orchestre de la Schola accorde une place non négligeable aux femmes, contrairement aux orchestre parisiens⁸⁸⁵. En effet, si Paris n'a aucune peine à recruter des cordes, la province n'a pas les mêmes possibilités et les femmes sont donc très sollicitées dans certains pupitres. Parmi les 279 noms d'instrumentistes ayant joué à la Schola entre 1920 et 1947, 62 sont des femmes. Elles occupent les pupitres de cordes : 19 en premier violon, 27 en second violon, 5 en alto, 11 en violoncelle. Les pupitres de premier violon et de violoncelle montrent une grande stabilité. Le renouvellement est plus important en second violon et en alto. La stabilité affecte aussi le pupitre des contrebasses comme celui des vents, tous masculins. Le nombre de premiers violons varie de 10 à 15, celui des seconds violons de 6 à 15. Le chiffre de ces derniers chute considérablement en 1932 après la suppression des amateurs : ils jouaient souvent dans ce pupitre. En effet, en janvier 1932, le secrétaire de la Chambre syndicale des artistes musiciens de Nantes adresse un courrier à la directrice de la Schola l'informant que

885 Voir le tableau des effectifs, annexe n°32.

désormais la Schola ne doit plus engager d'amateurs. La crise des orchestres dans les années trente, le chômage qui touche les instrumentistes à cause de la disparition des orchestres de cinéma, pousse le syndicat à réclamer l'engagement de musiciens professionnels⁸⁸⁶. Les altos, tout comme les violoncelles et contrebasses sont bien fournis, de 4 à 9 pour les premiers, de 5 à 8 pour les deuxièmes, de 4 à 6 pour les derniers. Si les altistes et violoncellistes mêlent professionnels et amateurs, les contrebasses font presque exclusivement appel aux musiciens du théâtre. Les salaires sont établis en fonction de la catégorie à laquelle les instrumentistes appartiennent. Un contrat collectif est signé entre les artistes du théâtre Graslin et la Schola⁸⁸⁷. A ces exécutants s'ajoutent les « indépendants » aussi désignés par « hors théâtre » sur les livres de comptes. Ce sont des cordes qui s'engagent par contrat individuel annuellement. Leur salaire est le même que celui des musiciens de « première catégorie », c'est à dire les moins bien payés⁸⁸⁸. Les musiciens sont divisés en trois

886 « Si la Schola doit accorder des cachets aux musiciens complémentaires et non syndiqués (dits amateurs), nous préférierions en ce cas que le complément de l'orchestre soit pris parmi les musiciens professionnels syndiqués et les chômeurs par suite de la disparition des orchestres de cinéma. Car nous estimons que les amateurs bénévoles n'ont droit à aucune rétribution et nous ajoutons même qu'en acceptant de collaborer avec eux, nous portons un préjudice énorme aux intérêts de notre corporation. » ASCN, dossier 1932. La Chambre syndicale des musiciens est très puissante. En 1939, la Schola doit être accompagnée par un orchestre dirigé par Félix Weingartner. Mais le théâtre Graslin est déjà retenu par un autre chef orchestre à la même date. Les musiciens du théâtre sont donc indisponibles. Devant l'impossibilité de disposer des instrumentistes, Marguerite Le Meignen envisage de faire appel à l'orchestre du théâtre d'Angers. Elle essuie le « refus absolu de la Chambre syndicale des musiciens de laisser les concerts d'Angers prendre part à [son] concert. » Lettre du 16 février 1939 à Felix Weingartner. ASCN, dossier 1939.

887 Celui du 25 décembre 1931 « fait en double et de bonne foi » est signé par Berlatier, secrétaire général de la Chambre syndicale des artistes musiciens de la Ville de Nantes et la présidente, madame Le Meignen. « Madame Le Meignen engage par l'intermédiaire du Syndicat des musiciens les membres de l'orchestre du théâtre municipal de Nantes pour le concert du lundi 1^{er} février 1932, et, éventuellement pour les autres concerts qu'il sera possible de donner pendant la fin de l'exercice 1931-1932 aux conditions suivantes. Répétition, 25 francs soit trois répétitions par concert. Concert : solistes, 65 francs, sous-solistes, 60 francs, première catégorie, 55 francs. Solistes, concert 65 francs, 3 répétitions 75, total 140 francs. Sous-solistes, concert 60 francs, 3 répétitions 75, total 135 francs. Première catégorie, concert 55 francs, répétitions 75, total, 130 francs. Le règlement intérieur a été prévu par le contrat des précédentes années et reste le même, dont le syndicat des musiciens et la Schola possèdent chacun un exemplaire. Un simple affichage au foyer des artistes musiciens préviendra ceux-ci des possibilités d'autres concerts ainsi que des jours et heures de répétitions et d'exécutions ; ces autres concerts auront alors lieu aux mêmes conditions que celles ci-dessus. La Schola, comme les autres années aura la faculté d'utiliser les services des non syndiqués pour son complément d'orchestre. »

888 Pierre Jaboeuf, horloger, premier prix de violoncelle du conservatoire de Nantes est l'un d'eux. Je remercie Jean-Pierre Jaboeuf qui m'a communiqué le document suivant : « Nantes, le 30 novembre 1930, Concerts de la Schola Cantorum de Nantes, saison 1930-1931. Je soussigné, Pierre Jaboeuf, m'engage à prêter mon concours aux concerts de la Schola saison 1930-1931, aux conditions du contrat-type, qui m'est remis revêtu de la signature de la présidente, et aux termes duquel je me

groupes, « solistes », « sous-solistes », « première catégorie » correspondant à trois salaires différents pour les concerts. Tous touchent la même somme pour les répétitions. Les musiciens syndiqués montrent entre eux une solidarité sans faille. En 1922, vingt-trois d'entre eux, requis pour jouer une opérette à l'Apollo, ne pourront assurer les répétitions pour la *Messe en si* de Bach. Le délégué du syndicat demande à la directrice de la Schola de modifier la date de répétition car « si vous remplacez le camarade Godebert [trompette solo], aucun musicien ne restera à son pupitre⁸⁸⁹. » Marguerite Le Meignen songe alors à employer des amateurs ; elle en informe Rhené Baton qui l'en dissuade⁸⁹⁰. Elle envisage ensuite de faire appel à un orchestre parisien, mais dans ce cas, l'orchestre syndiqué nantais fera obstruction.

Marguerite Le Meignen se plaint régulièrement du montant très élevé des sommes remises à l'orchestre⁸⁹¹. Pourtant elle reconnaît que les instrumentistes gagnent difficilement leur vie. Les cachets augmentent peu à peu, passant en 1929, selon les catégories, à 140, 135, 130 francs « pour neuf heures de répétitions et trois heures de concert », en 1934 à 165, 160, 155 francs⁸⁹². Les orchestres symphoniques connaissent vers 1931 de graves difficultés. Celui de la Schola n'y échappe pas. Les instrumentistes demandent une augmentation qui met en péril la société de concerts de la Schola qui ne peut supporter ces dépenses supplémentaires⁸⁹³. Elle se tourne vers la mairie pour tenter de trouver une solution. Le prix des places ne pouvant être augmenté, la seule solution envisagée par Marguerite Le Meignen serait la suppression de la subvention de la mairie atteignant 20 000 francs en échange de la mise à disposition, par la municipalité, de l'orchestre pour quatre concerts annuels. Le projet semble un temps accepté mais la mairie fait volte face et Marguerite Le Meignen se dit conduite à l'automne 1931 à

déclare entièrement d'accord et dont les conditions pécuniaires sont les suivantes : concert, 55 francs, trois répétitions, 75 francs. ; total, 130 francs. » Le 12 novembre 1932, Marguerite Le Meignen écrit à Pierre Jaboeuf : « Je viens vous dire que le syndicat des musiciens a fait une démarche auprès du conseil de la Schola pour demander que, étant donné la crise qui sévit sur la musique, de n'employer à l'orchestre des concerts, que des syndiqués ou alors des amateurs non rétribués. Le syndicat estime que nous devons réserver les emplois payants à ceux qui font leur profession dans la musique. » ASCN, dossier 1932.

889 Lettre à Marguerite Le Meignen, 31 mars 1922. ASCN, dossier 1922.

890 « ça, c'est une tuile ! La ville ne pourrait-elle pas arbitrer le conflit et le solutionner ? » demande Rhené Baton. Expliquant qu'il est lui-même syndiqué, « comme la plupart des chefs parisiens », il ne peut diriger un orchestre non syndiqué, « d'ailleurs souvent incompetent. » Lettre du 4 octobre 1922. ASCN, dossier 1922.

donner sa démission en tant qu'organisatrice des concerts⁸⁹⁴. Cependant les séances musicales vont reprendre ; dès février 1932 une nouvelle saison de la Schola est mise en place⁸⁹⁵. Dans les archives de la Schola, un dossier est réservé aux « contrats avec l'orchestre 1932-1933. » Il contient les contrats de dix musiciens, neuf à cordes, un à vent. Ils sont payés 25 francs par répétition et 55 francs par concert, soit au total 130 francs par concert⁸⁹⁶. L'altiste, Christian Lambert, perçoit cent francs supplémentaires par concert en tant que « bibliothécaire de l'orchestre. » A l'orée de la saison 1932-1933, Marguerite Le Meignen informe le secrétaire général de la chambre syndicale des musiciens de Nantes qu'elle doit se montrer prudente car elle ignore si elle pourra assurer une saison complète⁸⁹⁷. Les deux livres de comptes donnent, uniquement pour les années de 1920 à 1933, le montant des sommes consacrées à l'orchestre comme le montre le tableau suivant.

891 Si l'on compare ces sommes avec celles allouées aux chefs d'orchestre et aux solistes, l'examen des comptes de la saison 1920-1921 oppose 19 250 francs reçus par les chefs d'orchestre et les solistes à 16 846 francs pour les instrumentistes. En 1928, dans un entretien avec Seltifer « avant la saison symphonique » Marguerite Le Meignen évoque une possible disparition de la Schola étant donné les difficultés qu'elle rencontre pour payer l'orchestre. Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1928.

892 ASCN, dossier 1931.

893 « En octobre 1930, de nouvelles revendications menacèrent, des plus sérieusement, l'existence de la Schola » écrit-elle dans le rapport de l'assemblée générale du 9 octobre 1931. ASCN, dossier 1931.

894 De nombreuses coupures de presse évoquant ce conflit figurent dans le dossier « Schola. » AMN 2 R 755.

895 Le 4 octobre 1931, Paul Ladmiraault écrit à Marguerite Le Meignen ; il ne semble pas trop inquiet. « Ce n'est tout de même pas possible ? La Schola ne disparaît pas définitivement ? Nous sommes trop habitués à sa mort annuelle pour ne pas croire à sa résurrection prochaine ! C'est comme la mort du soleil [...] J'espère apprendre que la Schola n'est qu'en léthargie comme bien des fois. Petit Bonhomme vit encore. » ASCN, dossier 1931. Mot souligné par Ladmiraault.

896 L'emploi exact n'est pas toujours précisé, ni la date de la signature du contrat qui, lorsqu'elle est indiquée, se situe entre le 3 novembre et le 13 novembre 1932. Les rémunérations sont celles des musiciens de « première catégorie », c'est à dire ceux qui ont les salaires les moins élevés. ASCN, dossier 1932-1933, contrats.

897 Le 17 octobre 1932, elle écrit à L. Berlatier, secrétaire général de la chambre des musiciens de Nantes : « une clause doit être insérée au contrat, celle qui en raison de la crise actuelle entraînant le manque de public et par conséquent de recettes, mettrait la société dans l'obligation d'interrompre son exercice, et ceci sans devoir envisager une indemnité à l'orchestre. » Les mots soulignés sont le fait de la rédactrice. Voir ASCN, dossier 1932-1933, contrats. Le contrat de Marguerite Couétoux, violoniste, porte la mention : « engagée pour le nombre de concerts que la Schola pourra donner cette saison entre décembre et avril. »

Tableau des salaires de l'orchestre de la Schola
de 1920 à 1933

Saison	Instrumentistes du théâtre	Indépendants	Musiciens supplémentaires	Total des salaires
1920-1921	11 287 F	3 656 F	1 903 F	16 856 F
1921-1922	15 278 F	4 783 F	2 544 F	22 605 F
1922-1923	13 517 F	7 245 F	4 186 F	24 948 F
1923-1924	16 546 F	7 015 F	555 F	24 116 F
1924-1925	15 795 F	8 559 F	50 F	24 404 F
1925-1926 ⁸⁹⁸	15 990 F	7 211 F	410 F	23 611 F
1926-1927	18 663 F	10 411 F	3 145 F	32 219 F
1927-1928	20 409 F	9 275 F	1 300 F	30 984 F
1928-1929	20 372 F	10 259 F	1 495 F	32 126 F
1929-1930	27 020 F	8 502f	3 279 F	38 801 F
1930-1931	26 337 F	10 356 F	200 F	36 893 F
1931-1932 ⁸⁹⁹	14 211 F	4 611 F		18 822 F
1932-1933	29 681 F	8 274 F	130 F	38 085 F

Le tableau montre que les musiciens du théâtre coûtent plus cher à la Schola que les instrumentistes indépendants. Le montant total des salaires indique clairement l'augmentation de la charge salariale consacrée à l'orchestre, indissociable de celle du coût de la vie. Quelques musiciens sont recrutés au cachet lorsque les Nantais ne peuvent occuper certains pupitres ou lorsque l'œuvre interprétée requiert des effectifs importants. Il faut parfois les faire venir d'Angers, Angoulême, Laval... ou même de Paris, ce qui entraîne des frais supplémentaires non seulement de cachet mais encore de transport, voire d'hôtel. Les saisons suivantes sont moins bien connues car les archives n'ont pas toujours conservé les documents comptables.

898 Pour les trois premiers concerts. Le quatrième coûte 1 560 francs, musiciens du théâtre et indépendants réunis.

899 Il y eut seulement deux concerts pour cette saison.

Chiffres des saisons 1933-1934 et 1934-1935

Salaires de l'orchestre

Saison	Instrumentistes du théâtre	Indépendants	Total des quatre concerts de la saison
1933-1934 ⁹⁰⁰	21 851 F	7 925 F	36 264 F
1934-1935 ⁹⁰¹	12 461 F	5 450 F	31 192 F

Le paiement de l'orchestre pour la saison 1935-1936 est inconnu. A partir de 1936-1937, les chiffres globalisent les salaires de tous les instrumentistes. L'orchestre perçoit 20 778 francs en 1936-1937. En 1937-1938, seuls les suppléments obtenus par des enregistrements pour la radio sont notés pour les deux premiers concerts : 1 531 francs. Les deux derniers concerts de cette saison coûtent à la Schola 21 111 francs. Même ces chiffres partiels montrent que les dépenses afférentes à l'orchestre sont de plus en plus élevées. Les derniers chiffres connus confirment cette croissance exponentielle : 29 325 francs en 1942-1943, 186 254 francs en 1945 pour *Snegourotchka*. Dans le dossier de 1942 figure un tapuscrit dont le titre « organisation financière » témoigne des soucis récurrents de la directrice de la Schola⁹⁰². Lorsqu'un concert est enregistré pour la radio, il procure des recettes supplémentaires aux musiciens... et à la Schola⁹⁰³.

Aux salaires versés aux membres de l'orchestre, la Schola doit ajouter ceux des chefs de chœurs qui sont aussi parfois chefs d'orchestre pour les répétitions. Le travail préparatoire est assuré par un chef adjoint, Auguste Le Gennant pour les saisons 1920-1921 et 1921-1922. Il perçoit cinquante francs par répétition d'orchestre. Les honoraires

900 Ces chiffres concernent les trois premiers concerts. Le quatrième fournit un chiffre global de 6 538 francs.

901 Ces chiffres concernent les deux premiers concerts. Les deux derniers donnent un montant global de 13 281 francs.

902 « Les exigences syndicales de l'orchestre (qui est pourtant le plus mal payé de France) portent la rétribution des musiciens à deux cents francs par concert, répétitions comprises, soit pour un orchestre normal de 70 musiciens au prix total de 14 000 francs (et ces exigences augmentent de saison en saison. » ASCN, dossier 1942.

903 Le 11 février 1937, Marguerite Le Meignen écrit à Albert Wolff : « *Christophe Colomb* nous ayant mis sur la paille (mais je ne le regrette pas) nous nous trouvons avec 3 089, 90 francs en caisse pour faire le concert de mars !!!!! Il faut absolument que vous nous obteniez cette radio pour 6 000 francs car nous n'avons rien diffusé cette saison et la saison dernière, un seul concert !!!!! » ASCN, dossier 1937.

du docteur Aoust, pour 1922-1923, s'élèvent à mille francs par mois⁹⁰⁴. Les livres de comptes révèlent également, pour la même saison : « Rousse, six répétitions : 120 francs », sans qu'il soit possible de savoir s'il s'agit de répétitions de chœurs ou d'orchestre⁹⁰⁵. A la saison suivante Fernand Moreau prend sa place brièvement. Ses appointements comme « sous-chef d'orchestre », mille francs par mois, s'arrêtent en mars 1923⁹⁰⁶. Après cette date, aucun nom de répétiteur n'est mentionné dans les archives.

Les prestations de l'orchestre n'atteignent pas le niveau de celles fournies par les chœurs. Roger Lesbats déplore un travail sans commune mesure avec les efforts déployés pour obtenir des chœurs de tout premier ordre, à la différence de ce que fait Georges Witkowski à Lyon⁹⁰⁷. Comme le chef d'orchestre invité assure généralement une seule répétition réunissant chœurs et orchestre, il arrive fréquemment qu'il mette en garde Marguerite Le Meignen à propos des difficultés des pages orchestrales et souhaite des études approfondies avant la répétition générale⁹⁰⁸. Il semble difficile d'augmenter le nombre des répétitions, les chefs de pupitre assurant de multiples activités : musiciens au théâtre, à la Schola, souvent professeurs au conservatoire, membres, pour les cordes,

904 Je remercie Fabien Noble, directeur adjoint du musée de l'Opéra de Vichy qui m'a communiqué les renseignements actuellement en sa possession concernant Jean Aoust. « Jean Aoust a été chef d'orchestre adjoint de l'orchestre du Grand Casino de Vichy de 1910 à 1929. Il dirigea jusqu'en 1921 les concerts des "petites matinées" donnés en tout début d'après-midi et par la suite les concerts donnés dans la salle des fêtes. Il occupait également la fonction de chef pour les répétitions et de pianiste répétiteur. Il se produisit enfin comme solistes à de nombreuses reprises. » Pour le moment, Fabien Noble n'a pu trouver les dates de naissance et de décès de Jean Aoust malgré des recherches dans des archives conséquentes.

905 Voir livre de comptes n°1. Joseph Rousse est professeur de solfège au conservatoire.

906 Voir livre de comptes n°1. Les sommes correspondent probablement aux répétitions des chœurs et de l'orchestre.

907 « Oui, vivent les chœurs de la Schola ! Ils montrent indubitablement de précieuses qualités. Leur dernier succès m'oblige à affirmer qu'une fois de plus, par réaction, s'ils ont doté notre cité d'une excellente phalange chorale, ils ont peu à peu affaibli la valeur de l'orchestre nantais. On a apporté beaucoup de soins à la formation des chœurs, mais on a négligé totalement le parti à tirer des instrumentistes. Notre orchestre, déjà déformé par le service du théâtre, puis augmenté d'unités sans aucune valeur pour les concerts, n'est plus surveillé, dirigé, équilibré. Voilà dix ans, il était un des plus renommés de France, maintenant on ne peut en dire la même appréciation. Tant qu'un chef énergique ne veillera pas avec continuité à son destin, nous n'aurons qu'un orchestre médiocre, incapable d'interpréter des œuvres difficiles et de s'adapter avec souplesse aux tâches qui lui incombent. Quant les Concerts populaires de Lyon donnèrent au théâtre des Champs-Élysées un concert qui fit courir tout Paris, leur chef attiré, monsieur Witkowski, avait amené avec lui ses chœurs et son orchestre. De même actuellement Mengelberg dirige ses chœurs et son orchestre. » Voir *Nantes le Soir*, n°28, 1^{er} juin 1924, p. 15-16.

908 Gabriel Pierné demande : « Si les musiciens peuvent travailler avant mon arrivée les *Paysages franciscains*, je crois que cela serait utile. » Lettre à Marguerite Le Meignen, 14 novembre 1921. ASCN, dossier 1921.

de groupes de musique de chambre. Le coût des répétitions, pour la Schola et les clauses syndicales semblent un autre frein à leur accroissement. Le talent du chef d'orchestre ne peut suppléer à un travail soutenu de l'orchestre, surtout dans les œuvres nouvelles et souvent fort difficiles. Nombreux sont les critiques musicaux qui soulignent le manque de répétitions entraînant des exécutions parfois hasardeuses⁹⁰⁹. L'un d'eux accuse également le théâtre lyrique de pervertir le jeu des instrumentistes soumis à la routine qui s'installe dans la fosse d'orchestre⁹¹⁰.

Les choix de Marguerite Le Meignen se révèlent donc judicieux. Au cours des vingt-sept saisons officielles de la Schola, la venue de chefs d'orchestre et de solistes réputés attire un public nombreux et fidèle. Les liens personnels que la présidente-directrice noue avec beaucoup d'entre eux facilite leur recrutement. Aidée par des agents artistiques, s'appuyant parfois sur son réseau familial ou amical, elle ne néglige pas de juger par elle-même du bien fondé de la réputation des chefs d'orchestre, des instrumentistes et des chanteurs. Les chœurs témoignent d'une remarquable fidélité. Le concours d'un orchestre dont le recrutement est original est parfois plus problématique. Pourtant la directrice de la Schola a presque toujours réussi à s'assurer sa collaboration. Ces divers participants permettent à Marguerite Le Meignen de mettre en adéquation

909 Ces insuffisances sont relevées par les chroniqueurs surtout avant 1930. « Les cuivres nous semblent parfois confondre symphonie avec cacophonie » note J.M ; Voir *Nantes-Mondain*, 23 décembre 1922, p. 7. A.C., autre chroniqueur du même hebdomadaire, souligne lui aussi les errements de certains : « L'orchestre a produit bien des efforts pour faire oublier les insuffisances et les lourdeurs de la partition [*Les Béatitudes* de César Franck]. Quelques hésitations aux changements de mouvement, un tuba qui ne place pas rigoureusement sa note, des entrées de cuivres qui font croire à des accords arpégés, la relégation des contrebasses au fond de la scène prohibant toute exacte agglutination avec les violoncelles » sont remarqués. Voir *Nantes-Mondain*, 24 janvier 1924, p. 7. Après 1930, les critiques vis à vis de l'orchestre sont rares ; « notre excellent orchestre » est régulièrement mis en valeur. « Nous avons l'impression que jamais le parfait instrument composé par l'orchestre de Nantes n'avait mieux vibré » note F.J. Voir *L'Écho de la Loire*, 18 janvier 1931. Pourtant Robert Laffra, nommé violoncelle solo en 1936, se montre beaucoup plus sévère. « L'orchestre du théâtre me sembla bien quelconque ; quelques bons éléments, particulièrement ceux que je connaissais déjà de Vichy, mais beaucoup de "poids morts" [...] En 1938, je retournai à Vichy, heureux de me retremper dans une ambiance artistique plus relevée qu'à Nantes. Cet orchestre de casino que je trouvais quelconque auparavant me sembla remarquable ! J'étais déjà habitué à la médiocrité nantaise ! » Robert Laffra, *Mémoires*, archives familiales.

910 « L'ouverture des *Maîtres chanteurs* fut exécutée aussi bien que le peut un orchestre de province français, beaucoup trop bercé dans l'ambiance d'œuvres théâtrales musicalement inexistantes. Il ne peut en être autrement mais loin de nous l'idée de leur en faire grief. Et puis, n'avons-nous pas un tempérament de Francs ? Saurons-nous jamais nous initier à celui de nos voisins d'outre-Rhin ? » Claude Guillon-Verne, *L'Écho de la Loire*, 12 décembre 1928.

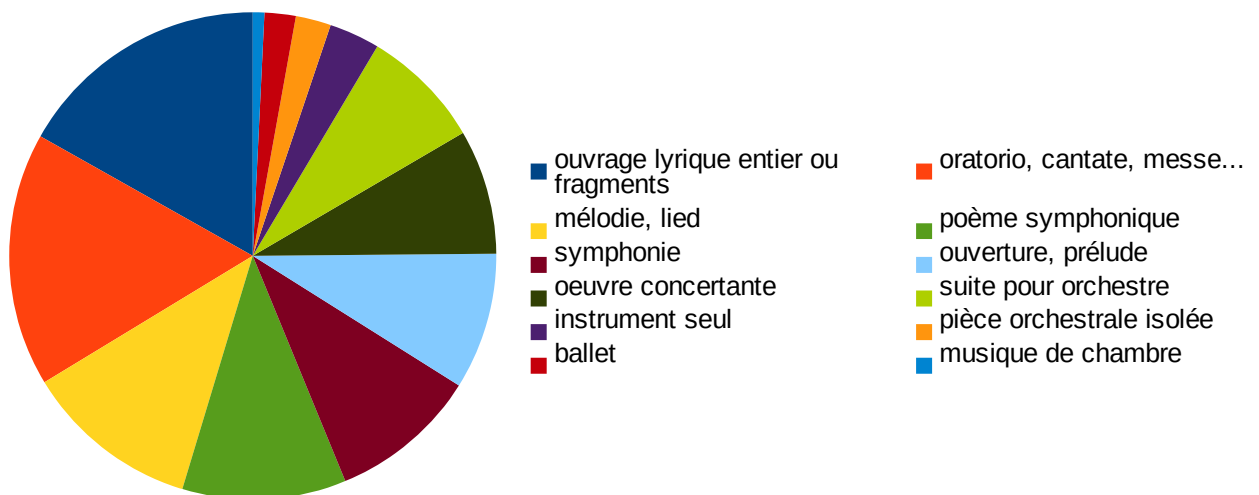
artistes et répertoire, un répertoire très étendu qu'il convient maintenant d'examiner.

QUATRIÈME PARTIE

LES CONCERTS, LES COMPOSITEURS ET LEURS ŒUVRES

Chapitre 1 : Les concerts d'hiver

Il ne suffit pas de faire venir des chefs d'orchestre et des solistes réputés pour remplir le théâtre Graslin. Des programmes alléchants doivent fidéliser le public. La Schola est, à Nantes, entre 1920 et 1938, la seule société permanente de concerts avec grand orchestre, succédant à celle fondée par Henri Morin mais avec des buts différents⁹¹¹. Le répertoire de la Schola nantaise entre 1920 et 1947, les seules années pour lesquelles nous avons des informations précises, associe les grandes œuvres chorales et les œuvres symphoniques⁹¹². La musique vocale regroupe 175 œuvres, la musique instrumentale, 211. La part accordée aux différentes formes musicales s'établit de la façon suivante :

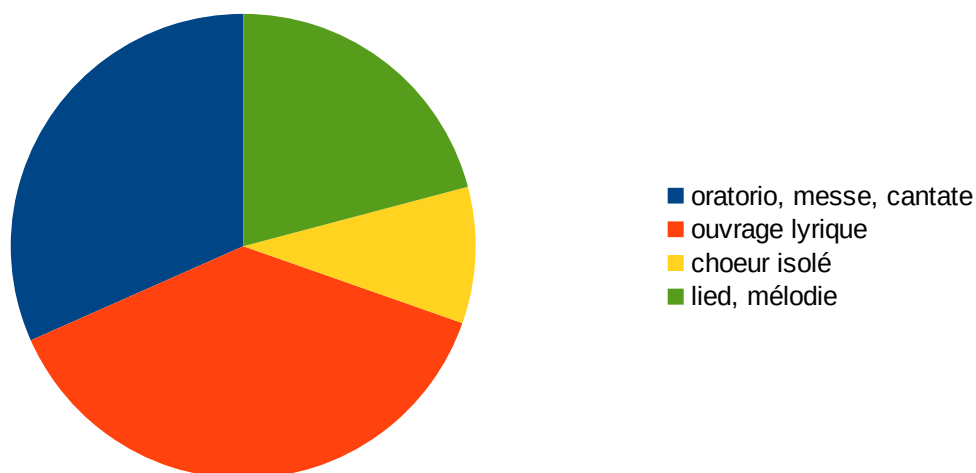


Concerts du Conservatoire dont nous parlons dans la dernière partie de notre travail. Extrêmement rares sont les orchestres parisiens qui se produisent à Nantes. Le 19 avril 1926 Gabriel Pierné dirige les Concerts Colonne à 15h puis à 21h. Le 14 mars 1930, Pierre Monteux vient à la tête de l'Orchestre symphonique de Paris. Lors de ces prestations, la presse note un auditoire peu nombreux, comme si les Nantais réservaient uniquement leurs faveurs à la Schola.

⁹¹²« Nous devons à madame Le Meignen d'avoir enfin réussi à implanter chez nous le culte de la musique symphonique » note Paolo dans *L'Ouest-Éclair*, le 1^{er} décembre 1921.

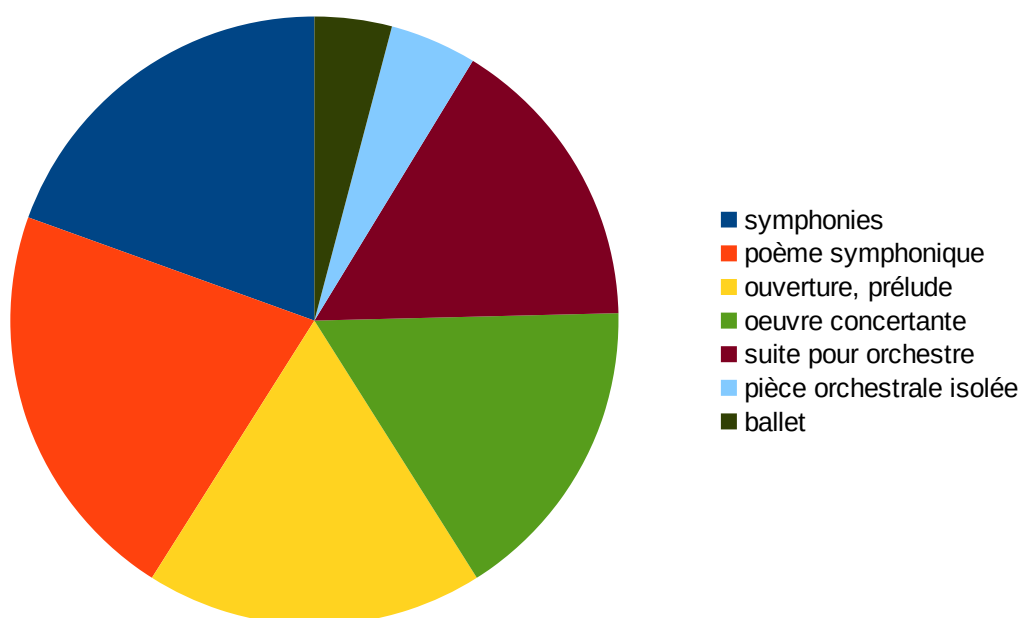
Le graphique met en lumière le poids des œuvres lyriques, entendues intégralement ou sous forme d'extraits, tout comme l'importance des oratorios, ce qui n'a rien de surprenant pour une société chorale qui se dit l'héritière de la Schola parisienne. Toutefois, comme le remarque le journaliste Joseph Cox, l'auditeur serait moins sensible à l'émotion religieuse intériorisée qu'au drame traduit par d'importants moyens sonores⁹¹³. La musique religieuse occupe une place moins importante que la musique profane constituée d'ouvrages lyriques, de chœurs isolés, de lieder ou de mélodies. Soixante-cinq partitions religieuses font face à soixante-cinq ouvrages lyriques. Mais la durée des compositions est fort inégale, ce qui ne donne pas une photographie très exacte de la programmation. Les œuvres lyriques sont presque toujours des extraits, alors que messes, oratorios, requiem ou cantates sont jouées intégralement. Quinze chœurs isolés complètent ce tableau. Les mélodies, les lieder, permettent aux solistes vocaux invités de mettre en valeur leur talent : trente-trois pages de ces genres musicaux sont inscrites aux soirées de la Schola.

Répartition des œuvres vocales



913 « Nos compatriotes restent, en somme, au concert, des amateurs de théâtre. Ils vibrent principalement à la musique comportant un déploiement de moyens sonores, aux effets de puissance où il entre du drame, à la condition toutefois que les éléments en conflit n'appartiennent pas à une psychologie trop raffinée. L'émotion religieuse ne lui est pas étrangère, mais ils ne détestent pas qu'elle soit mélangée de passion. » Compte rendu du concert n°48 donné le 14 mars 1924 ; coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1924.

La musique instrumentale apporte aux programmes de la diversité. Le goût pour les poèmes symphoniques est nettement perceptible. Quarante-deux poèmes symphoniques voisinent avec trente-huit symphonies et trente et une suites pour orchestre. La musique concertante réunissant trente-deux partitions, met en valeur des solistes variés. Trente-cinq ouvertures ou préludes complètent les soirées. La musique de chambre, peu présente, consiste essentiellement en sonates ou en morceaux isolés permettant aux solistes de briller. Les ballets sont en petit nombre. Ils répondent au souhait de Marguerite Le Meignen qui pense ainsi attirer un public nombreux à Graslin. Le graphique suivant indique la répartition des œuvres pour orchestre.



L'analyse des programmes de 1920 à 1947 permet de quantifier la présence de chaque compositeur. Elle met en évidence un grand nombre d'œuvres modernes que Nantes peut entendre peu de temps après Paris ou la découverte, pour les Nantais, de partitions originales⁹¹⁴. Marguerite Le Meignen élabore des projets d'auditions mêlant pages classiques et pages contemporaines, afin de ne pas détourner du théâtre Graslin un

914 Il convient de se méfier de la mention « première audition » parfois portée sur les programmes. Il peut s'agir d'une première audition par la Schola. Mais il arrive aussi que certaines partitions portent cette indication alors que les Nantais les ont déjà entendues par cette société. C'est le cas pour *La Querelle de Phoebus et de Pan* de Jean Sébastien Bach joué en décembre 1924 et en janvier 1935 et à chaque fois noté « première audition. » Par contre d'autres œuvres sont indiquées « première audition à Nantes » ce qui peut être réel. Le cas le plus remarquable concerne la *Missa solemnis* de Beethoven.

public plutôt conservateur⁹¹⁵. Cet éclectisme est régulièrement souligné par la presse⁹¹⁶.

En vingt-sept ans, de 1920 à 1947, les concerts d'hiver de la Schola mettent à l'affiche cinquante compositeurs⁹¹⁷. Certains d'entre eux sont fortement représentés.

Tableau des compositeurs sollicités au moins dix fois.
Nombre d'occurrences des œuvres jouées

Beethoven (L. van)	25
Bach (J.-S.)	23
Wagner (R.)	22
Berlioz (H.)	17
Indy (V. d')	16
Mozart (W.-A.)	14
Rimskij-Korsakov (N.)	11
Schubert (F.)	11
Franck (C.)	10
Moussorgsky (M.)	10

Le nombre d'œuvres des compositeurs apparus moins de dix fois à l'affiche est de 187 occurrences, soit 54 % des 346 partitions interprétées en quatre-vingt-huit concerts, donnés, l'hiver, à Nantes. Leurs compositions ne sont souvent pas jouées plus d'une fois ; 4,67 fois en moyenne, Marguerite Le Meignen maintenant l'équilibre entre des noms connus qui n'effraient pas le public et des œuvres inédites susceptibles d'éveiller la curiosité. Le montant des droits d'auteurs n'a pas découragé la directrice de la Schola. Le précédent tableau montre que Beethoven occupe la première place. Après lui se placent Bach, Wagner, Berlioz souvent mis en valeur à la Schola de Vincent d'Indy. Comme à Lyon, sous la direction de Georges-Martin Witkowski, Wagner est très

915 Les statuts de la Schola indiquent que la directrice choisit les programmes. Il arrive que certains artistes signalent des partitions qui leur ont semblé dignes d'intérêt. Le 20 décembre 1926, Lina Falk recommande la *Passion selon saint Luc* d'Otto Barblan (1877-1942), organiste de la cathédrale de Genève, qu'elle a eu l'occasion de découvrir. Elle décrit le matériel d'orchestre à Marguerite Le Meignen « qui recherche de belles œuvres peu connues. » ASCN, dossier 1926.

916 A propos du concert du 24 novembre 1933, Seltifer écrit : « concert panaché, cocktail dont la saveur hardie perçait heureusement sous l'adjonction prudente d'un sirop populaire. » coupure non datée. ASCN, dossier 1933.

917 Quatre-vingt-huit concerts d'hiver sont donnés à Nantes.

souvent programmé⁹¹⁸. Logiquement Vincent d'Indy, président d'honneur de la Schola nantaise est bien présent. Mozart est aussi une valeur sûre.

La nationalité des cinquante compositeurs joués privilégie trois écoles : France, Russie, Allemagne/Autriche. Toutefois, les œuvres ne sont pas toujours entendues intégralement, ce qui peut fausser la prédominance apparente de certains compositeurs. La durée des œuvres est fort variable, par exemple entre une symphonie et un air ou un lied.

Nationalités des compositeurs entendus à la Schola de Nantes

Nationalité	Nombre de compositeurs
France	34
Russie	16
Allemagne/Autriche	14
Italie	6
Espagne	5
Autres nationalités	10

La France arrive en tête. La Russie devance l'école allemande, L'Italie et l'Espagne sont presque à égalité. Les autres nationalités regroupent Hongrie, Pologne, Roumanie, Belgique, Norvège, Suisse, Portugal, Grèce, Tchécoslovaquie, Brésil.

Les périodes de l'histoire de la musique à laquelle appartiennent les compositeurs montrent l'importance accordée au répertoire du XX^e siècle qui réunit quarante-sept noms. Les autres époques se répartissent de la façon suivante :

918 Nous faisons souvent référence aux concerts de Georges Witkowski à Lyon car c'est la seule étude des concerts symphoniques en province que nous connaissons pour la période 1920-1947.

Répartition des compositeurs
en fonction des époques

Époque des compositeurs	Nombre de compositeurs
XVII ^e siècle	11
XVIII ^e siècle	22
XIX ^e siècle	45

Sur les 47 compositeurs du XX^e siècle, 46 sont vivants en 1920, date des débuts officiels de la Schola. La volonté de la directrice s'affiche clairement : proposer un répertoire résolument moderne. La majeure partie de ces compositeurs sont français. Au nombre de 25, ils ne peuvent être concurrencés par d'autres nationalités.

Nationalité et nombre des compositeurs vivants en 1920
joués à la Schola entre 1920 et 1947

Pays	Nombre de compositeurs	Pays	Nombre de compositeurs
France	25	Roumanie	1
Russie	7	Hongrie	1
Espagne	3	Portugal	1
Italie	2	Grèce	1
Angleterre	2	Brésil	1
Suisse	2	Allemagne/Autriche	1

Plusieurs causes peuvent expliquer le choix de compositeurs français. La Schola fait jouer les partitions de certains chefs d'orchestre français invités, également compositeurs. Elle rend aussi hommage aux compositeurs qui viennent de disparaître : Vincent d'Indy et Gabriel Pierné, qui furent présidents d'honneur de la Schola, Alfred Bruneau. Des compositeurs nantais sont sollicités pour participer aux soirées : Marcel Courtonne, Claude Guillon-Verne, Paul Ladmirault, Louis Vuillemin. Mais surtout, l'école française connaît un rayonnement brillant au début du XX^e siècle, avec Dukas, Roparz, Duparc, Migot, Ravel, Milhaud, Saint-Saëns, Roussel etc. Si, à la Schola, le

XIX^e siècle est largement germanique, le XX^e siècle est essentiellement français. Les années trente, période de crise pour les sociétés musicales françaises, encouragent celles-ci à jouer de la musique française, ce qui correspond d'ailleurs à la politique musicale de l'État. Ces remarques générales permettent d'envisager l'étude des différents courants artistiques présents dans les concerts de la Schola nantaise, en suivant un ordre chronologique.

Notre père Bach

Le nombre important des œuvres de Bach comportant des chœurs font du musicien un favori des programmes de la Schola. C'est suivre également les principes de Vincent d'Indy⁹¹⁹. Les partitions interprétées sont surtout nombreuses jusqu'en 1930, atteignant le chiffre de seize. Après cette date sept occurrences seulement peuvent être relevées, comme si, avec la mort de Vincent d'Indy, l'obligation de se conformer à la tradition du maître devenait moins primordiale.

La *Passion selon saint Jean*, sur des paroles françaises de Maurice Bouchor, fait l'objet de tous les soins à la Schola de Paris comme à celle de Nantes. A Nantes, cinq interprétations, se succèdent, les 7 avril et 7 mai 1924, le 1^{er} avril 1926, le 19 mars 1934, le 12 avril 1943⁹²⁰. la Schola se déplace aussi à La Rochelle, le 8 avril 1924, à Paris le 15 mai 1924, à Angers, le 31 mars 1926. Selon son habitude, Marguerite Le Meignen suit le calendrier liturgique en programmant les passions au moment de Pâques, ce qui ne pouvait manquer de plaire à la société bourgeoise nantaise très catholique⁹²¹. Marguerite Le Meignen choisit la *Passion selon saint Jean* pour célébrer le cinquantième puis le centième concert de la Schola⁹²². Dans l'esprit de la directrice, la partition occupe une place symbolique puisqu'elle aurait permis au groupe choral qu'elle

919 De très nombreuses œuvres de Bach figurent dans les programmes de concert de la Schola. Voir Catrena M. Flint, *The Schola Cantorum and French political culture from 1894 to 1914*, op. cit.

920 Certains dossiers de la Schola portent, écrites par Marguerite le Meignen, des appréciations personnelles. Ainsi sur la chemise du 7 avril 1924, peut-on lire « *Passion selon saint Jean*. Triomphe. Le plus beau de tous ! » Puis, toujours à propos de la même œuvre donnée le 7 mai 1924 : « Succès immense. » ASCN, dossier 1924.

921 Nous en reparlerons dans le paragraphe consacré à la réception des œuvres.

922 La date du 7 avril 1924 fait écho, dit Paolo qui signe le compte rendu, à celle du 7 avril 1724. La Schola célèbre le deuxième centenaire de « la première exécution en l'église saint Thomas de Leipzig. » Article slnd, ASCN, dossier 1924.

a formé de bénéficiaire de l'étiquette « Schola »⁹²³. Louis Rouche, scholiste, se remémore les diverses versions⁹²⁴.

A la différence de Lyon, où la *Passion selon saint Matthieu* est entendue trois fois, la Schola de Nantes réserve seulement deux auditions de cette grande fresque, le 22 mars 1926 à Nantes, puis le lendemain à la Rochelle. Mais il semble s'agir d'une découverte pour les Nantais. La mention « première audition » semble ici une réalité. Comme pour la *Passion selon saint Jean*, Francisco de Lacerda est au pupitre. Les Nantais semblent moins enthousiasmés par la seconde Passion de Bach exécutée sur des paroles françaises de Maurice Bouchor. La longue chronique de Ladmirault remet en mémoire les circonstances de composition d'une partition destinée à l'office et non au concert⁹²⁵. Tous les comptes rendus sont unanimes à louer la direction de Francisco de Lacerda. Un seul polémique sur un détail, l'usage de la « *bocca chiusa* » dans le choral n° 21⁹²⁶. Malgré les souhaits de Ladmirault, la *Passion selon saint Matthieu* ne revient pas au théâtre Graslin⁹²⁷.

923 « Alors que la Schola de Nantes n'était encore qu'un groupe anonyme d'amateurs, elle en donna une première exécution préparée par Michel d'Argœuves et dirigée par Vincent d'Indy, le 13 février 1914. C'est à la suite de cette audition que le maître "baptisa" spontanément le groupement "Schola Cantorum de Nantes" et l'adopta comme filiale de la grande institution qu'il avait fondée à Paris. Parrainage que notre vaillante société nantaise a toujours tenu à cœur de légitimer. » Programme de salle du 19 mars 1934, ASCN, carton « programmes » n°1. En 1943, lors d'une nouvelle audition, Marguerite Le Meignen prend ses distances avec la conception de Vincent d'Indy.

924 « En 1924, 7 avril et 8 mai, pour la fête de son cinquantième concert, puis, le 8 avril à La Rochelle, 15 mai au cours de la période des Jeux olympiques au Théâtre des Champs-Élysées à Paris et enfin le jeudi saint 1926, la Schola reprit la *Passion*. » ASCN, dossier 1934.

925 « Ce n'est pas une cantate. C'est de la musique expressément composée pour l'office. Il ne faut pas oublier cela. Autrement on risque de trouver l'œuvre longue. Il est d'ailleurs des gens (qui ne sont pas tous des mécréants) qui ne supportent pas aisément les longues cérémonies, fussent-elles rehaussées de la plus belle des liturgies. Pour ceux-là, le dernier concert de la Schola a pu sembler long. En tous cas, il faut se mettre autant que possible dans l'état d'âme des fidèles à l'église et surtout ne pas imiter mon malicieux voisin qui, à toutes les fois que le récitant passait la parole aux différents personnages qui figurent dans la distribution, murmurait : "deux points, ouvrez les guillemets". » *L'Ouest-Éclair*, 25 mars 1926.

926 Selon le chroniqueur A. C., « c'est une innovation de notre temps [...] Supprimer un texte littéraire, c'est enlever à l'œuvre une de ses principales caractéristiques. Traiter la voix comme un instrument d'orchestre, c'est la manière de Roger-Ducasse (*Le Jardin de Marguerite*), Maurice Ravel (*Daphnis et Chloé*), Albert Roussel (*Évocations*), mais non pas la pratique des anciens maîtres. C'est un déni de classicisme. Je suis d'accord avec ceux qui veulent faire bénéficier les œuvres du passé de moyens d'expression nouveaux. Oui, mais à la condition de ne pas dénaturer les textes. Or, aucune recherche historique, que je sache, n'a pu exhumer de choral traité *bocca chiusa*. » Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1926.

927 « N'oublions pas que 1928 sera le deuxième centenaire de la première audition de la *Passion selon saint Matthieu* donnée en 1728 puis un siècle après en 1828 sous la direction de Mendelssohn. La Schola ne peut laisser passer cette année sans nous offrir à nouveau le chef d'œuvre où elle triompha l'année dernière. » *L'Ouest-Éclair*, 8 avril 1927.

La *Messe en si* mineur entendue le 19 mai 1922 puis le 6 avril 1927 reçoit également la mention « première audition. » Rhené Baton puis Francisco de Lacerda sont au pupitre. A nouveau la presse, cette fois sous la plume de J.C. (Joseph Cox), met en valeur le côté sacré de l'audition, en regrettant qu'elle soit donnée au théâtre et non au cours d'un office⁹²⁸. Le compte rendu extrêmement long de Paul Ladmirault, lors de la seconde audition, rappelle les circonstances de composition d'une partition qui ne fut jamais jouée du vivant de Bach et dut attendre 1891 pour être entendue en France, à Paris. Les archives de la Schola donnent quelques indications sur l'interprétation retenue par le chef d'orchestre, Rhené Baton, qui, à la différence de certains de ses collègues, garde une certaine souplesse dans le choix des tempi⁹²⁹.

Oratorios et cantates sont aussi prisés par la directrice de la Schola. Le *Magnificat*, après avoir connu le succès à Nantes, est chanté deux fois à Paris⁹³⁰. L'*Oratorio de Noël*, la *Cantate « pour tous les temps »*, (paroles de Maurice Bouchor), la cantate *Wachet auf* BWV 140, plaisent au public⁹³¹. Des cantates profanes complètent ce répertoire : *La Querelle de Phoebus et de Pan*⁹³², et la *Cantate pour les élections*

928 « C'est une musique d'église écrite uniquement pour le temple hors duquel elle n'a pas sa pleine signification. Au dogmatisme des paroles correspond le plus superbe dogmatisme musical. La leçon s'entend mieux à l'église [...] Les scholistes furent admirables de foi musicale, nous serions tentés d'ajouter de foi tout court. Ils étaient vraiment l'assemblée des fidèles chantant les louanges du Seigneur et proclamant la vérité catholique. » *L'Ouest-Éclair*, 21 mai 1922. Lors de la seconde audition, Ladmirault cite une anecdote amusante. Au cours de la répétition générale, Marguerite Le Meignen voit une choristes se disposant à quitter la scène. « Où allez-vous, madame ? -A la messe, répond la choriste. -Mais madame, vous y êtes ! Réplique la directrice des chœurs. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 8 avril 1927.

929 Dans le courrier du 5 mai 1922 il « joint une petite note pour Auguste Le Guennant. Les mouvements métronomiques sont approximatifs. Il y a longtemps que j'ai dirigé la *Messe en si*. J'établis les mouvements métronomiques à toute vitesse... et j'ignore si mon métronome est juste ! [...] Mais Le Guennant est assez bon musicien pour deviner ce que je veux et d'autre part je suis assez souple pour varier un peu, s'il le faut, les mouvements métronomiques. » ASCN, dossier 1922. La note pour le répétiteur n'est pas conservée dans le dossier de la Schola mais le 10 mai 1922, Rhené Baton écrit à Marguerite Le Meignen pour préciser ses tempi, donnés de façon erronée à Le Guennant. Il souhaite pour l'aria de basse n°18, la noire pointée à 56, pour le Credo la blanche à 96, pour les chœurs n°12 et n°13 la blanche égale à 76 et pour le Sanctus la noire à 80. ASCN, dossier 1922.

930 *Cantate pour tous les temps* (*Jauchzet Gott in allen Landen*) BWV 51 ; *Magnificat* en ré majeur, BWV 243.

931 Le 11 décembre 1934, Marguerite Le Meignen demande à Albert van Raalte des conseils d'interprétation pour la *Cantate pour tous les temps*, car elle ne l'a jamais entendue et pense qu'elle n'a jamais été programmée à Nantes. Toutes ces œuvres : *Weihnachts Oratorium*, BWV 248, la cantate *Jauchzet Gott in allen Landen*, BWV 51, la cantate *Wachet auf, ruft uns die Stimme*, BWV 140, sont chantées en français. Le titre de la cantate BWV 140 est donné en allemand sur le programme de salle. Une traduction en français des paroles du chœur et du choral y est ajoutée.

932 En ce qui concerne la cantate *La Querelle de Phebus et de Pan* (*Der Streit zwischen Phoebus und Pan*), BWV 201, le programme de salle précise que Bach a composé cette partition pour les cordes et que Mottl l'a orchestrée. « C'est cette version que nous entendons ce soir. » ASCN, carton

*municipales*⁹³³ (traduction d'Alexandre Cellier), malignement proposée par Marguerite Le Meignen qui souligne l'adéquation des paroles avec l'actualité nantaise. Elle se glorifie d'en donner une première audition le 21 janvier 1935⁹³⁴.

La musique instrumentale de Bach est moins présente dans les programmes. Elle complète des soirées un peu maigres. Les œuvres les plus conséquentes sont le *Concerto pour deux pianos en ut majeur* BWV 1061 et le *Concerto brandebourgeois n°3 en sol majeur* BWV 1048. Bach tente aussi les transcriptions. Les auditeurs de la Schola entendent des transcriptions pour orchestre : la *Fantaisie et fugue en sol mineur* par Dimitri Mitropoulos, *Aria, choral, fugue des géants* par Max Reger.

Chaque chef d'orchestre venu diriger Bach à la Schola de Nantes, porte un jugement bien personnel sur le musicien. Si les archives de la Schola ne possèdent pas de courrier de Francisco de Lacerda détaillant sa conception de la *Passion selon saint Jean*, une coupure de presse y supplée⁹³⁵. Interrogé sur les « exécutions lourdes, mornes, figées dont on a l'habitude et la tradition en Allemagne », dit le critique musical Paolo, auteur de l'article, Lacerda répond « avec feu » que c'est une fausse tradition⁹³⁶. Selon lui, la partition relate un drame violent dont l'auditeur doit percevoir l'intensité. La fin de l'entretien accordé par Lacerda au journaliste explique la variété des récitatifs et des airs, leur justification chez Bach ainsi que la complexité de la polyphonie du Cantor⁹³⁷.

« programmes » n° 1.

933 Cantate *Wir danken dir, Gott*, BWV 29, écrite pour l'élection du conseil municipal de Leipzig et créée le 27 août 1731.

934 « Je pense que ce serait une agréable surprise pour nos auditeurs que de connaître Bach sous sa forme légère et même badine. » Courrier à Albert van Raalte, 11 novembre 1934 ; ASCN, dossier 1935. Un mois plus tard, le 11 décembre 1934, Marguerite Le Meignen développe sa pensée : « Le public semble tenir beaucoup à la *Cantate pour les élections municipales* car elle tombe à pic pour les élections à Nantes et comme celles-ci s'annoncent assez orageuses, cela crée un élan de curiosité assez appréciable en ces temps de difficultés financières. » ASCN, dossier 1935.

935 Le programme du 7 mai 1924 reproduit « une interview parue dans *Le Phare de la Loire* le 1^{er} mai. » ASCN, carton « programmes » n°1.

936 « Bach vécut à une époque où la relative pauvreté des moyens de réalisation poussait tout naturellement à l'exagération des intentions *expressives* afin d'obtenir le plus grand relief dans l'exécution. » Article slnd, ASCN, dossier 1924. Une note manuscrite, signée des initiales F.L., recopie un extrait de *Jean-Sébastien Bach, le musicien-poète* d'Albert Schweitzer (Albert Schweitzer, *J.S. Bach, le musicien-poète*, Leipzig, 1905.) Lacerda cite ce document « en faveur d'un forte initial. » Il adhère à la description d'une foule nombreuse au comble de l'angoisse, assistant au Portement de Croix. Mot souligné dans le texte.

937 « C'est une œuvre monumentale où il y a vraiment de tout, depuis le simple récitatif, volontairement pauvre, tout proche de la parole, jusqu'à la riche et complexe polyphonie vocale avec des grands *chœurs*, tout cela alternant avec les majestueuses harmonies des *chorals* ou avec les *airs*, ces expressifs commentaires individuels. Ces airs, les plus beaux que l'on connaisse, confiés aux quatre types de la voix humaine, constituent à eux seuls, dans leur diversité de caractère et dans leur variété

Le 12 avril 1943, Marius-François Gaillard est convié à conduire la *Passion selon saint Jean*. Le 28 février 1943 il fait connaître à Marguerite Le Meignen sa vision de l'œuvre. Pour lui, l'interprétation doit mettre l'accent sur le drame humain de la Passion et la douleur exacerbée exprimée par le compositeur⁹³⁸. Le chef d'orchestre, toujours dans un but dramatique, souhaite que l'orgue diversifie ses timbres dans l'accompagnement des récits du Christ et de ceux du récitant⁹³⁹. Sa façon de faire travailler vise à tenir constamment en haleine les artistes, changeant certains tempi jusqu'au concert⁹⁴⁰. Il arrive qu'un soliste développe largement sa propre conception de la *Passion selon saint Jean*. Georges Cathelat adresse plusieurs courriers à la directrice de la Schola. Il propose le nom d'un chef d'orchestre capable, selon lui, de donner une interprétation satisfaisante de l'œuvre. Il développe longuement ses arguments en faveur de solistes différents ou non pour les récitatifs et les airs⁹⁴¹.

Lors de la préparation d'un concert, Marguerite Le Meignen se soucie du

un vrai *traité d'expression musicale* au plus haut et noble sens du mot expression. Certains ne voient dans l'extraordinaire figuration ou dans la prodigieuse, et parfois un peu abstraite polyphonie de Bach, qu'une sorte de géométrie sonore, qu'un formidable travail de haute technique et d'ordre purement cérébral. J'ose affirmer que ceux-là se trompent. Tout est génie dans la musique de Bach. Il n'y a rien d'inutile. Si de calmes harmonies s'entourent de silence, c'est que la mélodie se repose ou va naître ; si une longue vocalise survient, c'est que *la parole n'a plus rien à dire*. Bach ne se trompe jamais mais il nous faut la force et la persévérance de l'étudier, de nous approcher de lui et de considérer, de bonne foi, les traditions, les idées, l'esthétique de son temps. » Article slnd, ASCN, dossier 1924.

938 « Je m'excuse d'insister sur le côté tragique et violent de la Passion. C'est à tort que l'on considère cet ouvrage comme une œuvre d'Église. C'est tout le contraire : c'est une fresque destinée à frapper les masses par la douleur extériorisée. Personne ne doit chanter froidement ce drame de toute la Chrétienté qui touche profondément chacun de nous, car nous devons nous considérer tous issus de ce sang qui a coulé pour nous et souffrir ce qu'a souffert Celui qui s'est offert totalement pour notre compréhension de la douleur du monde et de nous tous. Dans ce sens, je crains horriblement les solistes d'Église. » ASCN, dossier 1943. Mot souligné dans le texte.

939 « L'œuvre est du théâtre. Il faut en tirer de multiples effets tout en restant dans le meilleur goût. » Lettre du 28 février 1943 ; ASCN, dossier 1943.

940 « Je ne désire pas de répétition publique, même avec un public restreint, car il m'arrive volontairement de déformer ou même de ralentir considérablement les mouvements en vue de l'exécution au concert qui, seul, compte pour moi et je ne voudrais pas que l'on juge "ma" Passion comme l'inachevée. » Lettre du 10 mars 1943, ASCN, dossier 1943.

941 Le 26 février 1943, Georges Cathelat écrit : « Personnellement, je préfère Jésus ne chantant pas les airs. Hélas, les mesures économiques que sont obligées de prendre les sociétés depuis plusieurs années, avaient imposé une réduction d'artistes et souvent Jésus chantait les airs. Pour vous, Maurane n'aurait pas assez de grave mais il serait très digne dans Jésus. Je ne vous conseille nullement de confier un air à Maurane ; laissez-le simplement dans Jésus, ce sera beaucoup plus émouvant. Pour ma participation, jadis on prenait deux ténors un récitant et un ténor pour les airs. Avec le grand air en 12/8 supprimé, il est facile de chanter les deux. Je veux bien prendre Pierre et le Serviteur mais la servante serait mieux par une voix de femme, cela donne un peu de variété. Je connais bien la *Passion* et si tous les artistes vous font faux-bond, je peux chanter tous les récits et tous les airs. » ASCN, dossier 1943.

matériel d'orchestre qui n'est pas toujours conforme à l'original⁹⁴². Cette préoccupation va de pair avec une exécution fouillée préconisée par certains chefs d'orchestres, tel Albert van Raalte. Ce dernier précise, dans les cinq pages « d'indications pour la *Passion selon saint Jean* » l'instrumentation souhaitée pour les divers numéros de la partition⁹⁴³. Elles sont à mettre en regard avec des choix de nuances fort détaillées, nuances parfois différentes pour chaque voix⁹⁴⁴. Les reconstitutions musicologiques ne sont pas toujours d'actualité dans la première moitié du XX^e siècle. Les chefs d'orchestre effectuent des choix qui influencent grandement le résultat sonore. Nantes n'a probablement pas à sa disposition des instruments d'époque. Louis Bas, hautboïste parisien engagé par Marguerite Le Meignen, se préoccupe de savoir si Nantes possède un hautbois d'amour et un hautbois da caccia, indispensables, selon lui, dans la *Messe en si* de Bach⁹⁴⁵. Pensant que le hautboïste nantais n'a pas cet instrument, Bas viendra « avec un collègue qui en joue⁹⁴⁶. » En 1947, Marius-François Gaillard se demande, lui aussi, s'il y a à Nantes un hautbois d'amour ou s'il doit en apporter un⁹⁴⁷. Rhené Baton exige un grand nombre d'instrumentistes pour certains numéros de la *Messe en si* de Bach⁹⁴⁸. Il est regrettable que les dossiers de la Schola ne révèlent pas la liste des

942 Le 11 décembre 1934, elle écrit à l'éditeur de Lacour : « vous m'avez envoyé le matériel arrangé par Gustave Scherk et non le matériel original, c'est à dire celui où les trompettes sont écrites en *ré*, alors que celui de Scherk est avec trompettes en *ut*, nullement conforme à ce qu'a voulu l'auteur. Jamais Albert van Raalte ne voudra l'utiliser. Mêmes recommandations pour *Le Défi de Phoebus et de Pan* et la *Cantate pour le nouveau gouvernement* car ils sont inutilisables artistiquement parlant avec des arrangements et facilités. » ASCN, dossier 1935. Mot souligné dans le texte.

943 Pour bien préciser sa pensée, Albert van Raalte met sur portée la première mesure de l'accompagnement du récitatif n°29 : « orgue seul » puis la seconde « orchestre seul », écrivant les deux temps des pupitres de cordes « à rajouter dans les parties. » Dans certains chorals, il fait de même. « Choral final : les 7 premières mesures par les chœurs avec l'orchestre et l'orgue, les 7 suivantes (reprise) les quatre solistes seulement avec accompagnement de cordes. Alors tous, chœurs, solistes, enfants, orchestre et orgue, commençant piano, avec un crescendo énorme jusqu'à la fin : fortissimo!!!! » le mot souligné et les points d'exclamation sont de van Raalte lui-même. Les archives de la Schola conservent la partition piano-chant où l'organiste a rajouté au crayon sa registration. ASCN, dossier 1934. Souligné dans le texte.

944 « A la lettre E (Ta Passion), basses commencent *p*, ténors *mp*, contraltos *mf*, sopranos *f*. »

945 Louis Bas demande si la partition « se joue sur un hautbois ordinaire en *ut* ou comme au conservatoire de Paris sur un hautbois d'amour en *la*, s'il y a des parties de hautbois de chasse que nous jouons sur un cor anglais, c'est à dire si ces parties sont transposées sur un instrument en *fa*. L'attrait du public est d'avoir cette sonorité du hautbois d'amour qui est nouvelle pour beaucoup de gens. » Lettre du 9 mai 1922 ; ASCN, dossier 1922.

946 *Idem*.

947 Courrier du 31 décembre 1946 ; ASCN, dossier 1947.

948 Lettre à Marguerite Le Meignen, 10 mai 1922. ASCN, dossier 1922. La reconstitution historique n'est pas encore à la mode. Le programme de salle du 31 mars 1930 fournit une indication concernant l'orchestre qui joue l'*Oratorio de Noël*. Il comporte la liste de la « composition de l'orchestre pour ce concert. » Les noms des solistes sont isolés de ceux des tuttiistes. Par ailleurs, l'effectif ne diffère pas

présences à l'orchestre afin de savoir si les souhaits du chef d'orchestre ont été réalisés. Albert van Raalte indique, lors de la préparation de la *Passion selon saint Jean* prévue pour le 19 mars 1934 comment remplacer, si besoin, les violes d'amour et les hautbois da caccia⁹⁴⁹. La dernière page se clôt par une « note spéciale ! » concernant le clavecin. Craignant de ne pas trouver cet instrument à Nantes, le chef d'orchestre recommande d'en faire venir un de Paris⁹⁵⁰. L'absence d'un luth conduit Marius-François Gaillard à supprimer un numéro de la *Passion selon saint Jean*⁹⁵¹. Les trompettes dans Bach, à cause de leur tessiture très aiguë, causent aussi quelque souci à Désiré-Émile Inghelbrecht. Il propose une curieuse solution pour résoudre cette difficulté : ajouter des clarinettes dans certains passages⁹⁵². Jouer les parties de trompette dans un certain nombre de partitions de Bach semble également redoutable à Marius-François Gaillard qui demande à Marguerite Le Meignen si son orchestre possède un instrumentiste capable de jouer une trompette en *ré* dans l'*Oratorio de Noël*⁹⁵³. Quant à l'orgue requis pour de multiples œuvres, il faut parfois se contenter d'un instrument plus que médiocre⁹⁵⁴. Le 26 mars 1928, l'organiste de Redon, Rochais, s'inquiète des possibilités réduites de celui du théâtre sur lequel il doit jouer le *Magnificat*⁹⁵⁵.

Autres compositeurs allemands du XVIII^e siècle

La première place accordée à Bach ne peut faire oublier l'importance dévolue à d'autres compositeurs, comme Georges-Frédéric Haendel, son exact contemporain. Tous

de celui utilisé pour les autres soirées de la saison 1929-1930. Élément inhabituel : une femme est intégrée au pupitre des contrebasses pour ce seul concert. L'organiste, Henri Rochais vient de Redon, ce qui est surprenant, Nantes ne manquant pas d'organistes.

949 « Si on n'a pas les violons d'amore, je ferai jouer ces deux parties par les violons (premiers et seconds) avec sourdines spéciales que j'apporterai. Ces sourdines donnent à une masse l'effet d'un violon d'amore. Il faudrait faire copier la partie du premier violon d'amour dans toutes les parties de premiers violons et celle du deuxième violon d'amour dans toutes les parties de seconds violons. Ce ne sont que 18 mesures. Pas de clarinettes pour remplacer les obois da caccia dans le n°62. Il vaut mieux prendre un hautbois et un cor anglais. Ceci se rapproche le plus à la sonorité des instruments prescrits. » ASCN, dossier 1934.

950 « Ne pourriez-vous pas vous procurer un véritable clavecin (en location) ; Pleyel en a d'admirables (modernes) à Paris. Si parfois vous n'auriez pas la partie de clavecin, arrangée par Seyffert (édition Peters), pourriez-vous la faire venir ? Et la partie d'orgue, arrangée par Jadasson [*sic*] (même édition) ? » Lettre du 15 février 1934 ; ASCN, dossier 1934.

951 Il s'agit de l'Arioso de basse, « car ce qui manque le plus, c'est le luth et on ne peut en avoir en l'an de grâce 1943. » Courrier du 10 mars 1943 ; ASCN, dossier 1943.

952 « Je leur adjoint dans le *Concerto brandebourgeois n°2* une clarinette pour les passages périlleux ou inaccessibles. » Courrier du 7 janvier 1932 ; ASCN, dossier 1932.

deux sont d'ailleurs réunis dans la soirée du 21 janvier 1935 « en commémoration du 250^e anniversaire de leur naissance » comme l'indique le programme de salle⁹⁵⁶. Toutefois, les sept occurrences de Haendel sont bien modestes vis à vis du maître de Leipzig. *Le Messie* ne connaît qu'une interprétation en 1925, le seul si célèbre *Alleluia* complétant une soirée dix ans plus tard. Marguerite Le Meignen retient deux autres fragments, l'un pour voix soliste, un air de *Susanna*, l'autre symphonique, l'ouverture d'*Agrippina* en 1927 et 1935. Les programmes se construisent par retouches successives avec, souvent, intervention des chefs d'orchestre. Ainsi, Albert van Raalte déconseille, pour une soirée Bach-Haendel, des œuvres trop longues auxquelles Marguerite Le Meignen avait songé⁹⁵⁷. Les délais d'envoi du matériel obligent à modifier le contenu de la soirée initialement prévue. Elle substitue aux cantates de Haendel des extraits de *Water Music* et demande conseil à Albert van Raalte car elle ne connaît pas la partition⁹⁵⁸.

La musique religieuse de Mozart est représentée par son seul *Requiem* entendu en 1931 et 1942. La première date se place dans un contexte politique tendu. Ladmirault rappelle dans son compte rendu l'opposition d'une partie de la population nantaise à la venue d'un chef et de quatre solistes allemands⁹⁵⁹. Hormis le *Requiem*, les autres partitions de Mozart proposées par la Schola sont des œuvres instrumentales,

953 Lettre du 3 janvier 1947. ASCN, dossier 1947.

954 Pour les répétitions de l'*Oratorio de Noël*, un harmonium est transporté à la salle Gigant, salle de répétition. Voir facture du transporteur, ASCN, dossier 1930.

955 « J'ai pu me rendre compte, hier, de la composition de l'orgue du théâtre. C'est un pauvre instrument. Son principal défaut est l'exiguïté du pédalier qui n'a qu'une octave et demie. Je n'ai pu le jouer car il y avait une répétition de ballet. Mais si Gloton [facteur d'orgue nantais] le révisé bien quant à la rapidité et à l'égalité d'émission, il y aura moyen de s'en aider et de tirer partie de ses maigres ressources. » Lettre du 7 mars 1928. ASCN, dossier 1928. Les mots sont soulignés par le rédacteur.

956 Voir ASCN, carton « programmes » n°1.

957 « Les deux autres œuvres de Haendel que vous mentionnez sont toutes trop longues d'après mon avis. Aussi bien *Acis et Galathée* que *Judas Machabée*, ne parlant pas du *Messie* [...] Je crois que vous n'aurez pas trop de difficultés pour le *Te Deum* de *Dettinger* de Haendel puisque vous n'obtenez pas le matériel pour *La Paix d'Utrecht*. Il faut aussi que je vous dise que le *Dettinger* est musicalement bien supérieur à l'autre. Ce n'est pas sans raison qu'on ne trouve presque nulle part le matériel. » Lettre du 13 décembre 1934. ASCN, dossier 1935.

958 Le 8 janvier 1935 Marguerite Le Meignen écrit à Albert van Raalte : « Je suis assez embarrassée au sujet du concerto grosso *Water Music*. Est-il pour cordes seules ou bien comporte-t-il des cuivres et lesquels ? En cherchant une analyse pour le programme, mon commissaire général, monsieur Feildel, a trouvé que *Water Music*, composé pour une promenade du roi d'Angleterre sur la Tamise, comportait un grand renfort de cuivres, l'œuvre étant destinée au plein air. Comme les coupures que vous m'envoyez ne parlent pas de cela, je me demande que mettre dans le programme pour ne pas faire une "gaffe" qui serait magistrale. » ASCN, dossier 1935.

959 Voir ci-dessus p. 137.

symphonies, concertos, ouvertures ou courtes pièces.

Œuvres instrumentales de Mozart
entendues à la Schola Cantorum de Nantes

Titre	Années d'exécution
<i>Concerto pour violon en mi bémol</i> K. 268	1921
<i>Symphonie n°40</i> K. 550	1923
<i>Concerto pour violon en la majeur</i> K. 219	1924
<i>Sérénade Eine kleine Nachtmusik [Une Petite musique de nuit]</i> K. 525	1924
<i>Concerto pour piano en ré mineur</i> K. 466	1926
<i>Concerto pour piano en ré majeur (indéterminé)</i>	1930
<i>Don Giovanni</i> K. 527, Overture	1931
<i>Symphonie n°39</i> K. 543	1933 et 1945
<i>Rondo pour piano et orchestre</i> K. 382	1937
<i>La Clemenza di Tito</i> K. 621, Overture	1942
<i>Symphonie n°36, « Linz »</i> K. 425	1942

Les trois symphonies retenues sont celles de la maturité de Mozart. Ces partitions ne semblent pas être particulièrement goûtées par les critiques musicaux. Parfois même, ils les passent sous silence.

A côté de Mozart, Joseph Haydn occupe une place discrète. Aucune de ses pages vocales n'est entendue. Trois de ses symphonies, pas toujours faciles à identifier, sont jouées : en 1924, la *Symphonie n°13* en ré majeur, en 1933 la *Symphonie n°4* en ré mineur « Die Glocken », en 1935, une *Symphonie en sol* majeur⁹⁶⁰.

La forte présence de Beethoven

Beethoven arrive en tête des occurrences. La plupart de ses symphonies sont jouées au moins une fois, au plus quatre fois. Les deux premières symphonies ne

⁹⁶⁰ Nous ignorons s'il s'agit de la *Symphonie n° 94* « La surprise. »

connaissent aucune exécution. Nantes n'imita pas Lyon où Georges-Martin Witkovski « envisage, dès la seconde saison de l'orchestre, de donner l'intégrale des symphonies de Beethoven⁹⁶¹. » La *Symphonie n° 7* est la plus plébiscitée. L'orchestre ne semble pas toujours à même de l'interpréter de façon transcendante⁹⁶². Il en est de même pour la très difficile « Neuvième » exécutée intégralement. Toujours bienveillant, Ladmirault se contente de dire qu'il aurait pu souhaiter une répétition supplémentaire⁹⁶³. La première exécution, dans une traduction d'Amédée Boutarel, en 1920, rend un hommage appuyé à Marguerite Le Meignen et aux exécutants « électrisés par la présence de Vincent d'Indy » au pupitre. La fin de la Première Guerre mondiale est alors toute proche et le commentaire de Cox rappelle les blessures récentes⁹⁶⁴.

Symphonies de Beethoven entendues à la Schola Cantorum de Nantes

Œuvre	Dates d'exécution
<i>Symphonie n° 3</i> « Eroïca » en <i>mi</i> bémol majeur op. 55	1927 et 1935
<i>Symphonie n° 4</i> en <i>si</i> bémol majeur op. 60	1925
<i>Symphonie n° 5</i> en <i>ut</i> mineur op. 67	1920, 1923 et 1937
<i>Symphonie n° 6</i> « Pastorale » en <i>fa</i> majeur op. 68	1921
<i>Symphonie n° 7</i> en <i>la</i> majeur op. 92	1921, 1924, 1926, et 1930
<i>Symphonie n° 8</i> en <i>fa</i> majeur op. 93	1922
<i>Symphonie n° 9</i> en <i>ré</i> mineur op. 125	1920 et 1939

En 1934, Albert van Raalte pensait diriger la « Neuvième » mais il semble douter de l'orchestre de Nantes⁹⁶⁵.

961 Yves Ferraton, *Cinquante de vie musicale à Lyon, op.cit.*, p. 261.

962 Joseph Cox, écrit : « L'orchestre de la Schola, en progrès indéniables, a exécuté la page immortelle [la symphonie] en y apportant une ardente application. Sans un solo (?) inattendu d'un second hautbois dans le premier mouvement, on pourrait dire que les musiciens de madame Le Meignen ont joué sans faute. » *L'Ouest-Éclair*, 24 février 1921.

963 Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1939.

964 « Au risque d'être traité de grossier philistin, cette "Neuvième" que Beethoven porta en lui durant trente ans, dit-on, et qui une fois sortie d'une si longue gestation réalisa la pensée totale du maître de Bonn, nous a toujours paru trahir une âme foncièrement allemande décidément. La joie qu'elle célèbre, c'est surtout celle promise aux guerriers valeureux dans le séjour où les walkyries versent à pleins casques l'hydromel sacré. » *L'Ouest-Éclair*, 19 mars 1920.

965 « Avec les répétitions malheureusement insuffisantes pour l'orchestre, il vaudrait peut-être mieux supprimer la Neuvième, œuvre tellement sacrée pour moi, que je ne voudrais pour rien au monde en

Ce n'est donc pas cette symphonie qu'il dirigera mais la *Missa solemnis* donnée en première audition à Nantes le 22 janvier 1934. Marguerite Le Meignen écrit dès le 3 novembre 1933 au chef d'orchestre, consciente de la difficulté de la partition, difficultés vocales et difficultés d'interprétation⁹⁶⁶. Elle souhaite ménager les chœurs lors du travail préparatoire afin de « donner le maximum au concert. » Albert van Raalte donne des conseils pour ne pas fatiguer les voix⁹⁶⁷. La directrice des chœurs souhaite également savoir comment interpréter la fugue du *Gloria*⁹⁶⁸. Elle désire connaître dès le début des répétitions les nuances et les tempi, se conformant pour le moment à l'édition Peters. En ce qui concerne les tempi, Albert van Raalte garde une certaine souplesse : il répond « en soulignant que les métronomes ne sont que des pointages approximatifs et non toujours absolument corrects. » Il propose, si besoin, d'envoyer une liste des ces mouvements métronomiques⁹⁶⁹. Le chef d'orchestre refuse la suggestion de Marguerite Le Meignen concernant la part réservée aux solistes dans quelques pages⁹⁷⁰. Il signale certains changements d'orchestration dans les parties de cors, trompettes et trombones car lui se sert de d'une autre édition. Des répétitions pour les solistes sont prévues à Paris⁹⁷¹. Le soin apporté à la préparation du concert, les communiqués de presse

donner une exécution orchestrale qui ne vaille pas l'interprétation vocale que m'assure votre phalange de la Schola. » Courrier du 24 octobre 1934 ; ASCN, dossier 1935.

966 « J'ai toujours reculé devant la fatigue vocale que la tessiture des chœurs entraîne, de même que devant la difficulté de l'interprétation. » Lettre du 3 novembre 1933 ; ASCN, dossier 1934.

967 Albert van Raalte conseille de « faire chanter ces dames et ces messieurs aux répétitions préparatives un ton ou un demi-ton plus bas pour ne pas les fatiguer. A la fin de chaque répétition cependant reprendre le tout, cette fois dans le ton (sans transposer.) » Lettre du 12 novembre 1933, ASCN, dossier 1934.

968 « Toutes les notes détachées à la manière allemande ou avec les accents sur le premier et le quatrième temps. » Le chef d'orchestre « n'aime pas que l'on détache les croches » mais aime bien dans cette fugue des accents tels que Marguerite Le Meignen les conçoit, « l'accent du premier temps plus formel que celui du dernier temps. » Lettres du 3 et du 12 novembre 1933, ASCN, dossier 1934. Mot souligné par le rédacteur.

969 « Les métronomes ne sont que des pointages approximatifs et non toujours absolument corrects. Du moment que les notes et les nuances seront bien connues par les chœurs, les mouvements se donneront par eux-mêmes. Le *Et in terra pax* est un peu plus lent que le *Gloria*, mais pas trop, cependant le *Adoramus te* chaque fois beaucoup plus lent et ultra pianissimo, pour reprendre le mouvement en toute force avec le *Gloria*. » Lettre du 12 novembre 1933 ; ASCN, dossier 1934. Mots soulignés par le rédacteur.

970 « Je regrette de ne pas pouvoir vous donner satisfaction en accordant le *Pleni sunt* soit chanté par les solistes, mais justement cette phrase est écrite pour orchestre de façon à ce que la partie vocale soit pleine et ronde ce qui n'est possible que par une chorale. J'espère que vous ne m'en voudrez pas que j'insiste, mais c'est dans l'intérêt de l'ensemble. » Lettre du 25 décembre 1933. ASCN, dossier 1934.

971 Le chef demande « si elle a déjà envisagé quel serait le quatuor de solistes, s'il s'agit d'un quatuor qui est habitué à chanter ensemble ou d'artistes qui forment un quatuor accidentel. Pour le cas qu'ils seraient à Paris, je pourrais peut-être les voir là-bas en janvier », le chef dirigeant alors chez Padeloup. Lettre du 12 novembre 1933 ; ASCN, dossier 1934.

alléchants conduisent le public en foule au théâtre. Le plan de location montre une salle entièrement remplie, même aux places les moins favorables. La *Missa solemnis* connaît un grand succès. Philibert Biton souhaite que la Schola redonne des fragments de la partition, une partition qui a demandé un gros travail répercuté par Marguerite Le Meignen dans les six communiqués de presse qu'elle envoie aux journaux nantais. Le critique pense également qu'une seconde audition permettrait à certains auditeurs qui « n'ont pas parfaitement compris l'œuvre » de mieux la connaître⁹⁷². La presse se montre favorable mais, toujours acide, Seltifer critique la conception, selon elle, trop raide, de van Raalte, bien qu'il ait dirigé quatorze fois la *Missa solemnis* et soit considéré comme « un chef qualifié sachant manier les masses et obtenir d'elles leur maximum⁹⁷³. » Marguerite Le Meignen a réussi son pari mais beaucoup plus tardivement que Georges Witkowski à Lyon où l'œuvre remporte un immense succès dès 1912. Il est vrai qu'à cette date, la Schola nantaise n'est qu'un embryon et n'aurait pu récolter comme Witkowski « les plus vifs éloges pour la grandeur de la tâche entreprise et les excellents résultats obtenus⁹⁷⁴. »

Quatre romantiques allemands

Chacun connaît la vénération de Schubert pour Beethoven. A la Schola, Schubert est représenté par ses lieder donnés sous la forme orchestrée et chantés en français. En 1924, *Vision* dans une orchestration de Camille Chevillard, à qui l'on doit aussi l'accompagnement orchestral du *Sosie* donné l'année suivante, *Marguerite au rouet*, orchestré par F. de la Tombelle sont interprétés. *Le Roi des aulnes* dans la version de Berlioz occupe trois soirées en 1922, 1925, 1927 où il aurait été « redemandé. » La *Symphonie inachevée* connaît deux interprétations en 1922 et 1933. C'est également la musique symphonique de Schumann qui apparaît sur les programmes : la *Symphonie n°4* en 1925, puis le *Concerto pour piano* en 1929 et celui pour violoncelle en 1931. Il est étonnant de ne trouver aucune œuvre vocale de Mendelssohn à la Schola. Le scherzo

972 Coupures de presse slnd, ASCN, dossier 1934.

973 « La rigueur de l'interprétation, je dirais même cette rudesse, nous a paru excessive et même par moments brutale. Est-ce là l'exacte traduction de la force expressive qui s'épanche d'un bout à l'autre de l'œuvre beethovénienne ? » Article slnd, ASCN, dossier 1934.

974 Voir Yves Ferraton, *Cinquante ans de vie musicale à Lyon, op. cit.*, p. 262-264.

du *Songe d'une nuit d'été* complète la soirée du 22 janvier 1926. Les symphonies sont mieux mises en valeur : la *Symphonie n° 3* en 1927 et 1938, la *Symphonie n° 5* en 1930. Le *Concerto pour violon* a pour soliste Paul Muller en 1925. Les ouvertures de Weber constituent souvent le début d'un programme. Le public entend celle d'*Obéron* en 1923 et 1933, du *Freischütz* en 1924, d'*Euryanthe* en 1925. Un air de la même partition est mentionné en 1930.

Un romantique français, Berlioz

A la Schola de Nantes, le romantisme français est limité au seul Berlioz. Même si le compositeur est cité dans un concert de musique française à la Schola parisienne, les partitions du fougueux musicien n'apparaissent pas à d'autres occasions⁹⁷⁵. Certes, à Nantes, la musique religieuse de Berlioz est présente, mais les pages profanes dominent. Les œuvres dramatiques sont les plus mises en valeur, la *Symphonie fantastique* ou l'ouverture de *Benvenuto Cellini* et celle du *Carnaval romain* ne faisant l'objet que d'un concert.

Œuvres de Berlioz entendues à la Schola Cantorum de Nantes
entre 1920 et 1947

Titre	Dates d'exécution
<i>Grande Messe des morts (Requiem)</i> op. 5	1925 et 1938
<i>L'Enfance du Christ</i> , trilogie sacrée en trois parties op. 25	1929 et 1942
<i>Roméo et Juliette</i> , symphonie dramatique op. 17, scène d'amour, concert-bal et grande fête chez Capulet	1924 et 1936
<i>La Damnation de Faust</i> , légende dramatique en quatre parties op. 24	1921, 1925, 1934 et 1943 ⁹⁷⁶
<i>La Damnation de Faust</i> , III, 12, Menuet des Follets, II, 7, Ballet des Sylphes, I, 3, Marche hongroise	1925
<i>Symphonie fantastique</i> , op. 14	1929

975 Vincent d'Indy, *La Schola en 1925*, *op.cit.*, p. 233. Le titre de l'œuvre n'est pas indiqué.

976 Il faut rajouter les exécutions lors des concerts d'été en 1938 et 1943. L'œuvre connaît, l'hiver, quatre exécutions presque intégrales (si l'on tient compte de quelques coupures) en 1921, 1925, 1934 et 1943.

<i>Benvenuto Cellini</i> , opéra semi seria en deux actes op. 23, Ouverture	1927
<i>Carnaval romain</i> , Ouverture op. 9	1925
<i>Les Troyens</i> , opéra en cinq actes et neuf tableaux, Septuor	1929

Le 23 janvier 1925, Paul Paray dirige un concert consacré uniquement à Berlioz : *Ouverture du Carnaval romain*, extraits de *La Damnation de Faust*, *Grande Messe des morts*. Il est dommageable que le dossier de ce concert soit vide. Seul le programme reproduit une très longue analyse de la *Grande Messe des morts* en citant l'extrait de l'ouvrage d'Alfred Boschot, *Un romantique sous Louis-Philippe*⁹⁷⁷. L'orchestre est augmenté des trompettes et trombones de l'orchestre municipal. L'interprétation paraît avoir été quelque peu médiocre, tant du côté des chœurs que de celui des instrumentistes⁹⁷⁸.

Lors de la soirée consacrée à *L'Enfance du Christ* en 1929, le théâtre est presque plein⁹⁷⁹. Seltifer ne retrouve pas dans la direction d'Édouard Flament les qualités de Fritz Ernaldy qui était au pupitre de l'orchestre du théâtre en 1913⁹⁸⁰. L'œuvre est reprise en 1942 et pour attirer plus sûrement le public, Marguerite Le Meignen imagine d'ajouter une mise en scène, ayant remarqué que produire des œuvres scéniques rapporte davantage⁹⁸¹. La réalisation de l'une de ses « fantaisies musicales » comme elle l'écrit au

977 Adolphe Boschot, *L'histoire d'un romantique*, troisième volume, *Un Romantique sous Louis-Philippe (1831-1842)*, Paris, Plon, 1906-1912.

978 « Il est absurde de condamner des chanteurs et des chanteuses à exécuter deux fois dans la même journée une œuvre aussi importante que le *Requiem* de Berlioz. La Schola a bien mieux chanté à la répétition générale que le soir. Non seulement il y eut, le soir, côté droit des femmes en regardant la scène, des solos imprévus, des faux départs, mais d'une façon générale les voix semblaient fatiguées, l'attention moindre que dans l'après-midi. Les orchestres supplémentaires ont eux-mêmes fléchi. » *L'Ouest-Éclair*, 25 janvier 1925.

979 Voir le plan de location du théâtre Graslin ; ASCN, dossier 1929.

980 « Il y a seize ans, madame Caldaguès fournissait aux Nantais l'occasion d'entendre *L'Enfance du Christ* en son entier [...] Les chœurs étaient irréprochables. L'orchestre recruté à droite et à gauche fit preuve d'une étonnante homogénéité. Il était conduit par un chef dont la perte fut grande. » " Il sait commander et de faire obéir, écrivait Étienne Destranges. Il a le don d'entraîner ses troupes chorales et instrumentales auxquelles il inspire une confiance sans bornes et qui le suivent avec la plus grande docilité, heureuses de se faire diriger par lui ; enfin, il sait communiquer à tous, exécutants et auditeurs, la flamme qui l'anime." Voir *Le Phare*, 20 mars 1929.

981 Le « compte rendu moral » de 1942 est sans équivoque. « En 1941, pour essayer de se libérer [de ses déficits] la Schola a résolu de donner trois représentations d'*Orphée*, sortant ainsi des programmes habituels de concerts, représentations qui ont eu la faveur du public. En 1942, elle a repris la même formule en mettant en scène *L'Enfance du Christ* de Berlioz. Ces représentations ont eu un grand succès. » ASCN, dossier 1942. Paul Ladmiraault souligne que « la mise en scène de cet oratorio n'allait pas sans de nombreuses difficultés » mais il rend hommage aux « neuf décors ravissants » et aux jeux

chef d'orchestre, est grandiose⁹⁸². Deux cent cinquante exécutants sont mentionnés sur le programme, réunissant solistes, orchestre, ballet de vingt-six danseuses, une figuration groupant dix-neuf filles et quinze garçons. Six décors nécessitent « une répétition de décors ce qui sera une grosse nouveauté pour Graslin⁹⁸³. » Paul Greslé justifie ses choix⁹⁸⁴. Marguerite Le Meignen tente d'organiser trois représentations « pour pouvoir espérer réduire le déficit certain d'avance des concerts d'hiver⁹⁸⁵. » Mais la Schola étant inscrite au cahier des charges de Graslin pour seulement deux spectacles, cela ne sera pas possible. Toutefois, les deux soirées précédées par une répétition générale payante, assurent un bénéfice de 6 896 francs, somme de laquelle il faut déduire quelques frais en suspens.

La *Damnation de Faust* est la partition de Berlioz la plus jouée à la Schola. Elle fait l'objet de trois concerts d'hiver à Nantes, et d'un concert à La Rochelle, et de trois concerts d'été. A Lyon aussi « la *Damnation de Faust* fait toujours salle comble » écrit Yves Ferraton⁹⁸⁶. Léon Vallas parle alors de « désintoxication wagnérienne. »

Wagner

La musique de Wagner, chantée en français, sans que la traduction soit précisée, tient, dans les programmes de la Schola de Nantes, une place presque égale à celle de Bach⁹⁸⁷. Il s'agit d'extraits présentés en concert, à la seule exception de *Parsifal* donné intégralement sous forme d'oratorio en 1926. Comme de nombreux Français, plusieurs Nantais font le voyage à Bayreuth. Sur un mur du péristyle du théâtre Graslin, une plaque commémorative rappelle le rôle primordial joué, à Nantes, par le critique

de lumière. Voir *L'Ouest-Éclair*, 26 février 1942.

982 Lettre à Joseph Szyfer 28 février 1942 ; ASCN, dossier 1942.

983 Voir brouillon du communiqué de presse non daté, ASCN, dossier 1942.

984 Voir annexe n°33, Lettre de Paul Greslé, 15 mai 1941 ; ASCN, dossier 1942.

985 Lettre à Paul Greslé, 29 octobre 1941 ; ASCN, dossier 1942.

986 Yves Ferraton, *Cinquante ans de vie musicale à Lyon, op.cit.*, p. 274. Yves Ferraton cite l'article du 23 mars 1931 de Léon Vallas dans *Le Progrès de Lyon* : « Le succès de la *Damnation de Faust* [...] engagera sans doute monsieur Witkowski à nous l'offrir chaque hiver. Personne ne s'en plaindra, pas même les purs wagnériens, naguère si injustes pour la musique française en général et surtout pour Berlioz. A ceux-là la mélodie du vieux maître romantique a pu naguère paraître trop limpide, sa polyphonie trop simplette, son orchestre de timbre trop pur ; il leur fallait nourriture plus lourde et plus indigeste. Les temps sont révolus ; l'heure a sonné de la désintoxication wagnérienne. »

987 Le programme de salle du 17 janvier 1930 fait allusion à Maurice Kufferath à propos d'une étude de *Lohengrin*. ASCN, carton « programmes » n° 1.

musical Étienne Destranges⁹⁸⁸. A la Schola de Nantes, comme à Lyon, des extraits d'opéras, quelques mélodies, une page symphonique sont proposés⁹⁸⁹. Le public les goûte et le succès financier qui en résulte n'est probablement pas étranger à ce choix. La qualité des voix de Germaine Martinelli, Odette Talazac, Charles Murano ou de Jeanne Montjovet, Jean Bourbon, Raymond Gilles assure le succès.

Extraits d'œuvres de Wagner entendues à la Schola
de 1920 à 1947

Titre de l'oeuvre	Titre de l'extrait et dates des concerts
<i>Der Fliegende Holländer</i> [<i>Le Vaisseau fantôme</i>]	Ouverture, Chœur des fileuses, Ballade ; 15-2-1924
<i>Fünf Gedichte für Frauenstimme</i> , Wesendonck Lieder WWV 91	Les Rêves ; 10-1-1922
<i>Fünf Gedichte für Frauenstimme</i> , Wesendonck Lieder WWV 91	Arrêtez-vous ; Souffrances ; 10-12-1928
<i>Götterdämmerung</i> [<i>Le Crépuscule des dieux</i>]	Les filles du Rhin et Siegfried, Air de Siegfried, Mort de Siegfried, Marche funèbre, Air de Brunnehilde, Embrasement du Walhalla ; 19-1-1923 Scène finale ; 17-1-1930
<i>Lohengrin</i>	Prélude ; 17-1-1930 Prélude, Rêve d'Elsa, Chant d'amour ; 15-3-1937
<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> [<i>Les Maîtres chanteurs de Nuremberg</i>]	Prélude du troisième acte, Danse des apprentis, Marche des corporations ; 14-3-1924 Ouverture ; 10-12-1928 Prélude du troisième acte, Danse des apprentis, Marche des corporations, Apothéose de Hans Sachs, finale ; 1-1-1935
<i>Parsifal</i>	Prélude ; 9-3-1925

988 « Dans ce théâtre Étienne DESTRANGES 1863-1915 musicien clairvoyant introduisit WAGNER et défendit les chefs-d'œuvre de l'art lyrique. »

989 A Paris comme dans de nombreuses grandes villes françaises, Wagner est très souvent inscrit aux programmes symphoniques. Les archives de la Schola contiennent un programme de l'Association artistique de Marseille. Le quatorzième concert, donné le 26 janvier 1923, se termine par le Prélude du troisième acte de *Lohengrin*. ASCN, carton « programmes » n°1.

	Intégralité de l'opéra 29-11-1926
<i>Siegfried-idyll</i>	17-2-1928
<i>Tannhäuser</i>	Ouverture ; 10-1-1922, 19-1-1923 Bacchanale ; 21-12-1923 Ouverture, Marche des nobles ; 24-11-1933
<i>Tristan und Isolde</i>	Prélude, Mort d'Isolde ; 10-12-1928, 15-3-1937 Mort d'Isolde ; 17-12-1930
<i>Die Walküre [La Walkyrie]</i>	Chevauchées des Walkyries ; 20-2-1925

Un chef d'orchestre, Albert van Raalte s'élève contre l'interprétation de fragments de Wagner au concert. Il dissuade Marguerite Le Meignen d'envisager de programmer des extraits des *Maîtres chanteurs* car, selon lui, ils ne sauraient avoir l'intérêt des opéras joués intégralement⁹⁹⁰.

Ouvertures et préludes recueillent les applaudissements du public comme en témoignent généralement les comptes rendus de la presse. Ces pages symphoniques et celles consacrées à des chœurs permettent à la Schola de briller. Les airs pour solistes sont plus rares. Le rêve d'Elsa, la mort d'Isolde, les airs de Siegfried et de Brunnehilde sont bien connus des auditeurs. Pourtant certains critiques regrettent le choix d'extraits. C'est le cas de Joseph Cox et de Paul Ladmirault, le premier car, selon lui, ces extraits dénaturent la signification de l'opéra tout entier, le second, car la Schola programme des pages entendues chaque année lors de la saison lyrique et que bien d'autres partitions symphoniques pourraient occuper les soirées⁹⁹¹.

990 « Quand on ne le donne pas au théâtre, l'exécution perd de sa valeur [...] Il me semble bon de ne pas trop vous animer à monter ces fragments qui quand même exigent un travail énorme sans donner pleine satisfaction. » Courrier du 26 mars 1934 ; ASCN, dossier 1934.

991 « Il est un peu paradoxal de donner de la *Tétralogie* wagnérienne la partie finale. Elle est, on l'a dit, une table des matières, ou, si l'on veut, une magnifique synthèse exigeant pour être comprise, une éducation wagnérienne complète » note Joseph Cox dans *L'Ouest-Éclair*, 21 janvier 1923. Paul Ladmirault écrit à son tour : « Nous avons regretté, vu la rareté de nos concerts, qu'une part importante y fût faite à des œuvres appartenant à notre répertoire théâtral. Tous les ans, nous entendons à Graslins le Prélude et le Rêve de *Lohengrin*. N'est-il pas dommage d'occuper la moitié d'une audition avec les mêmes choses qui nous sont annuellement offertes ? » Ce regret est encore plus intense lorsqu'il s'agit d'œuvres anciennes de Wagner. « Le chœur des fileuses a plu mais en causant à beaucoup un sentiment de surprise. "Du Wagner, ce spirituel badinage qui tourne un peu à la scie !" Eh oui, du Wagner d'avant la *Tétralogie*, évidemment, mais du Wagner » dit une critique non signée du 18 février 1924 dans *L'Ouest-Éclair*. Dans le même quotidien, le 26 novembre 1933, Ladmirault fustige la *Marche des nobles*, « un Wagner un peu défraîchi, une marche trop rebattue. » Et il déplore, le 19 janvier 1930, le « trop connu Prélude de *Lohengrin*, déclaré "horrible" par Darius

La réception de Wagner, à la Schola de Nantes, évolue. L'orchestre joue Wagner dès 1920 alors que le compositeur était écarté des programmes pendant la Première Guerre mondiale. Cependant le ressentiment vis à vis de l'Allemagne est encore présent dans les coupures de presse non datées contenues dans le dossier du concert du 23 janvier 1920⁹⁹². L'annonce du programme contenant du Wagner se croit obligée de citer l'exemple parisien pour faire accepter la soirée. Un autre article titre « La question Wagner à Nantes. » Très développé, il cite un texte de Jeanne Destranges, l'épouse d'Étienne Destranges, qui prit pour nom de plume Seltifer. Le début, sans doute écrit par le directeur du quotidien, se réjouit de retrouver la musique du maître de Bayreuth frappée d'ostracisme pendant la Première Guerre mondiale⁹⁹³. La programmation des œuvres de Wagner à la Schola, ne va pas au-delà de 1937. Aucune œuvre de ce compositeur n'est jouée pendant la Seconde Guerre mondiale⁹⁹⁴.

Les compositeurs allemands de la seconde moitié du XIX^e siècle

Les compositeurs allemands de la seconde moitié du XIX^e siècle sont choisis soit pour occuper une soirée entière, soit pour compléter un programme. Dans le premier cas de figure, *La Légende de sainte Elisabeth* de Franz Liszt est dirigée par Rhené Baton. *La Grande Fantaisie hongroise pour piano et orchestre* et *Les Préludes* joués respectivement en 1926 et 1933 sont les seules pages de l'ami de Wagner à être entendues à la Schola. Brahms est assez peu inscrit aux programmes. *Le Requiem*

Milhaud. »

992 L'annonce de la soirée spécifie que l'on entendra « les œuvres de Wagner qui nous appartiennent "par droit de conquête" et que tous les concerts de Paris font entendre maintenant. » Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1920. Le 30 novembre 1919, André Messager, proposant un programme contenant du Wagner, écrit à Marguerite Le Meignen afin de se justifier, « puisqu'on rejoue Wagner partout à présent. » ASCN, dossier 1920.

993 Nous reproduisons cet article en annexe n°34. Sous couvert de patriotisme, les détracteurs de Wagner tentent de faire oublier les œuvres de ce musicien pendant la Première Guerre mondiale. Les raisons réelles sont moins avouables, comme le démontre Jeanne Destranges : dans la place laissée libre, ces détracteurs tentent de se faire jouer ou éditer. Seltifer rejette intolérance et chauvinisme. Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1920.

994 Toutefois, *L'Ouest-Éclair* donne à lire un article largement développé signé Gustave Samazeuilh racontant l'inauguration d'une plaque sur la maison de Meudon occupée par Wagner lors de son séjour à Paris. Le rédacteur prend soin de préciser que la décision fut prise en 1937. La manifestation est présidée par Fernand de Brinon, « délégué général du maréchal Pétain, en présence de S.E. L'ambassadeur d'Allemagne. » Une allocution de bienvenue est prononcée par Charles Léger. Voir aussi *Le Matin*, 25 mai 1941, p. 2.

allemand, en 1928, sur des paroles françaises de madame Jaëll-Trautmann, n'avait sans doute jamais été entendu à Nantes⁹⁹⁵. La *Rhapsodie pour contralto, chœur d'hommes et orchestre* dont les paroles sont traduites par Maurice Kufferath, connaît deux exécutions en 1926 puis en 1938. A cette dernière date, elle est complètement éclipsée par le ballet de Georges Migot, *Hagoromo*, donné en première audition. Une seule symphonie est interprétée une unique fois : la *Symphonie n°3 en fa* majeur. Aucune partition de Mahler n'est jouée par la Schola⁹⁹⁶. Une seule soirée est consacrée à Bruckner. *L'Ave Maria pour contralto et orchestre* et le *Te Deum* de Bruckner sont grandement loués par Paul Ladmirault en 1931. La partition tout comme l'interprétation confiée à des solistes allemands que dirige Franz von Hoesslin n'essuie aucune critique. Seul le choix de solistes allemands déclenche une vive polémique à Nantes⁹⁹⁷. Faire connaître au public les pages de compositeurs étrangers encore vivants lors du concert intéresse particulièrement Marguerite Le Meignen. Dès 1924, elle inscrit au programme *Mort et transfiguration* de Richard Strauss. L'œuvre n'a pas trente ans. Toutefois Georges-Martin Witkowski s'est montré beaucoup plus audacieux puisqu'il dirige ce poème symphonique en première audition à Lyon dès 1907⁹⁹⁸. Le journaliste de *L'Ouest-Éclair* ne donne pas son jugement, se contentant de noter un « romantisme exacerbé⁹⁹⁹. » *Till Eulenspiegel* devait être la pièce de résistance du 20 janvier 1928. Nantes ne possédant pas d'instrumentiste capable de jouer de la petite clarinette en *ré*, Marguerite Le Meignen charge le bureau de concerts Marcel de Valmalète de recruter Gaston Linger, soliste de la Garde républicaine. Mais il ne peut être présent à la répétition générale et bien que l'imprésario affirme que, Linger ayant déjà joué *Till Eulenspiegel* sous la direction du chef invité, George Georgesco, la directrice, à la demande du chef d'orchestre, refuse par télégramme la venue du soliste¹⁰⁰⁰.

995 Le programme, tout comme les critiques, précise « première audition. »

996 « Nous accordons [en France] une parcimonieuse attention aux œuvres de Bruckner et Mahler » note Seltifer. Article de presse slnd, ASCN, dossier 1928. Marguerite Le Meignen a dû penser inscrire aux programmes de la Schola *Le Chant de la terre* de Gustave Mahler puisque les archives contiennent la facture des éditions Durand en date du 24 décembre 1930. Sans doute a-t-elle jugé la partition trop difficile pour l'orchestre de Nantes, ce qui l'aurait conduite à abandonner son projet. ASCN, dossier 1931.

997 Voir précédemment p. 137.

998 Yves Ferraton, *Cinquante ans de vie musicale à Lyon, op.cit.*, p. 260

999 *L'Ouest-Éclair*, 17 mars 1924.

1000 Un invraisemblable imbroglio fait que le clarinetiste arrive à Nantes... et en repart sans jouer. Marguerite Le Meignen, furieuse, se plaint à Marcel de Valmalète d'avoir dû lui verser cinq cents

Les écoles nationales

L'école russe, principalement le Groupe de cinq, mais aussi Rachmaninov, Liadov, Prokofiev et Stravinsky, est bien présente à la Schola. Alexandre Koubitzky, ténor russe, privilégie les mélodies de son pays, celles de Moussorgsky, Gretchaninov, Rimskij-Korsakov, Glazounov, qu'il chante dans la langue originale. Deux membres du Groupe des Cinq dominent les programmes russes de la Schola : Rimskij-Korsakov avec treize occurrences et Moussorgsky avec douze. Les partitions du XX^e siècle ne sont pas oubliées. Écrites en 1913, *Les Cloches* de Rachmaninov sont signalées, sur le programme de 1929, comme « première audition en France. » Achievées en 1913, elles sont jouées à Nantes en 1929. D'autres partitions russes viennent à la Schola de Nantes alors qu'elles ont été écrites il y a seulement dix ou vingt ans comme *Chout* de Prokofiev, composé en 1921, entendu à Nantes en 1933. Les auditeurs du théâtre Graslin se familiarisent aussi *Kikimora* de Liadov, *L'Oiseau de feu* de Stravinsky, *L'Amour de trois oranges* de Prokofiev composés respectivement en 1909, 1910, 1921 pour cette dernière partition en version française et 1927 pour la version russe.

Compositeurs russes entendus aux concert de la Schola entre 1920 et 1947

Compositeurs	Titres des œuvres	Dates des concerts
Balakirev	<i>Chant géorgien</i>	1928
Borodine A.	<i>Dans les steppes de l'Asie centrale</i> <i>Le Prince Igor</i> - Danses polovtsiennes -Air du prince	1923 et 124 1924, 1935, 1945 1929
Glazounov A.	<i>Stenka Razine</i>	1924 et 1925
Glinka M.	<i>Rousslan ei Lûdmila</i> , opéra en cinq actes, Ouverture	1929
Gretchaninov A.	<i>Berceuse</i>	1928
Ivanov M-I.	<i>Esquisses caucasiennes</i>	1924

francs d'indemnité et de remboursement de son voyage. ASCN, dossier 1928.

Liadov A.	<i>Kikimora</i>	1929
Moussorgsky M.	<i>Les Infantines</i> , Kallistrata <i>Chanson de la puce de Mephistopheles</i> <i>La Foire de Sorotchintzy</i> , Hopak <i>Boris Godounov</i> , extraits <i>La Khovantchina</i> , Introduction <i>Josué</i> <i>La Foire de Sorotchintzy</i> , extraits <i>Chants et danses de la mort</i> <i>Les Tableaux d'une exposition</i> , orchestration Ravel	1920 1920 et 1928 1920 et 1928 1922 1923 1924 1925 1925 1932 et 1933
Prokofiev S.	<i>L'Amour des trois oranges</i> , suite op. 33 bis, Marche <i>Chout</i>	1929 1933
Rachmaninov S.	<i>Kolokola</i> [Les Cloches], symphonie chorale op. 35	1920
Rimskij-Korsakov N.	<i>Doubinouchka</i> <i>Capriccio espagnol</i> <i>Les Contes du tsar Saltan</i> , le vol du bourdon <i>Sadko</i> , extraits <i>Sheherazade</i> <i>Le Coq d'or</i> , extraits <i>La Grande Pâque russe</i> <i>La Nuit de mai</i> , chanson de Levko	1920 1920, 1923, 1925 1920 1920, 1928, 1929 1923 1927 1927 1928
Stravinsky I.	<i>L'Oiseau de feu</i> , ballet en deux tableaux	1929 et 1935
Tchaïkovsky P-I.	<i>Symphonie n°6</i> , en si mineur, (Pathétique) op. 74	1925

Ce tableau montre une grande variété d'esthétiques. Le Groupe des Cinq coexiste avec des compositeurs vivants au moment où leurs œuvres sont jouées¹⁰⁰¹. La directrice de la Schola est consciente que ses choix peuvent être rejetés par le public¹⁰⁰². Marguerite Le Meignen se montre curieuse de nouvelles partitions : beaucoup sont notées « première audition. » Sa fréquentation des spectacles des Ballets russes de Serge

1001 Voir en annexe n°38 « répertoire », la liste complète des œuvres interprétées l'hiver à la Schola entre 1920 et 1947.

1002 Le commentaire de Cox paru dans *L'Ouest-Éclair* le 20 décembre 1925 s'enthousiasme pour ce programme russe, se montrant seulement plus réticent à propos de la symphonie de Tchaïkovsky. L'unique coupure de presse conservée dans les archives de la Schola et signée Ad. Del note un programme varié. « Mais combien une grande page de Beethoven, de Schumann, de Wagner, de Franck nous eût ému au milieu de ce défilé de musique russe, de valeur sans aucun doute, mais assez superficielle. » slnd, ASCN, dossier 1925. Lors de l'élaboration d'un programme que doit diriger Albert Wolff, Marguerite Le Meignen lui écrit : « Je ne suis pas sans inquiétude de voir donner *Chout*. Comment notre public prendra-t-il cela, lui qui a fait un drame après *La Marche des trois oranges* ? J'aime mieux vous en avertir avant. » Courrier du 11 décembre 1932, ASCN, dossier 1932.

de Diaghilev l'a certainement encouragée à proposer des musiques russes aux Nantais. Les mélodies sont infiniment plus nombreuses que les pages symphoniques. Si l'orchestre lyonnais de Georges-Martin Witkowski n'hésite pas à monter, en 1927, *Le Sacre du printemps*, Marguerite Le Meignen n'ose pas avoir la même audace, les possibilités de l'orchestre de Nantes semblant l'interdire.

L'Espagne est plusieurs fois mise à l'honneur, illustrée par Isaac Albeniz, Enrique Granados, Manuel de Falla, Joaquin Rodrigo et Joaquin Turina. La venue de chefs d'orchestre de la péninsule ibérique n'est pas étrangère aux choix de la Schola. Les Ballets russes de Serge de Diaghilev ont révélé à la capitale la musique colorée de Manuel de Falla que Marguerite Le Meignen a entendue et qu'elle souhaite faire découvrir aux Nantais.

Compositeurs espagnols entendus à la Schola entre 1920 et 1947

Compositeur	Titres des œuvres	Date des concerts
Albeniz I.	<i>Catalonia</i> , première partie	1921
Albeniz I.	<i>Iberia</i> , « Triana », (arrangé par Arbós E.F.)	1922
Falla de M.	<i>El Amor brujo</i> [l'amour sorcier]	1922
	<i>La Vida breve</i> [La Vie brève], extraits	1926
	<i>Nuits dans les jardins d'Espagne</i>	1930
	<i>El sombrero de tres picos</i> [Le Tricorne] extraits, trois danses	1935
Granados E.	<i>Goyescas</i> , intermezzo	1922
Rodrigo J.	<i>Zarabanda lejana</i>	1937
Turina J.	<i>La procesion del Rocio</i> ,	1928

Le tableau montre la primauté de Manuel de Falla. Trois des quatre partitions retenues sont de la musique de ballets qui connaissent à Paris le succès. Marguerite Le Meignen, toujours sensible à l'air du temps, fait connaître aux Nantais une musique reconnue comme séduisante par le public et les critiques¹⁰⁰³.

1003 « Les voisins, la danse du meunier, la danse finale » du Tricorne sont perçus par Paul Ladmirault comme une « œuvre aux plans tranchés » où Seltifer admire « le dynamisme éblouissant, la couleur fulgurante. » Adolphe Delavaud lui fait écho en parlant d'une « œuvre rayonnante, débordante de vie. L'auteur a réussi, par l'ingéniosité de son orchestration colorée, par ses rythmes nets, par ses idées

Outre certains Espagnols, nombre de compositeurs étrangers s'installent dans la capitale française au début du vingtième siècle. D'autres y effectuent des séjours prolongés. C'est le cas de Heitor Villa-Lobos dont le *Choros n°10* est programmé. La directrice de la Schola s'empresse d'accorder divers entretiens à la presse en vue de l'exécution de cette oeuvre le 2 février 1929 à Nantes (il s'agit d'une première audition dans la ville) et à Paris le lendemain. Le 18 décembre 1928, Villa-Lobos indique à la directrice de la Schola la manière de travailler la partition¹⁰⁰⁴. A son courrier, Villa-Lobos joint une notice de concert extraite de la *Revue de France* « quelques musiques nouvelles, européennes et autres » rédigée par Florent Schmitt¹⁰⁰⁵. Les dernières phrases laissent augurer de l'accueil de l'œuvre : « Car vous adorerez ou abhorrez : vous ne resterez pas indifférent. Irrésistiblement vous sentirez cette fois que le vrai grand souffle a passé. »

Zoltan Kodaly est probablement inconnu des Nantais. L'exécution de son *Psalmus hungaricus* chanté en français, est une création en France le 1^{er} avril 1935. Le 20 novembre 1934, Marguerite Le Meignen écrit à Pedro de Freitas Branco qui doit diriger, l'informant qu'il n'y a pas de traduction française. Elle pense que la maison

abondantes et bruissantes à donner à l'auditeur quelque chose de délicieux. » Coupures de presse slnd ; ASCN, dossier 1935.

1004 « Tous mes Choros représentent absolument la musique pure, "le son pour le son" et "les timbres pour les couleurs." Quant au Choros n°10, il est simplement une "pâte sonore" traduisant l'impression que m'a causé le mélange des voix de la forêt tropicale avec celle des fêtes typiques de mon pays. Le syllabes et les paroles indigènes n'ont aucun sens mais sont d'une grande importance, tantôt pour la précision rythmique des mélodies contrapointées, tantôt pour "faire éclater" les voix comme des instruments sauvages et aussi pour varier le timbre selon la prononciation claire et sonore des voyelles AEIOU (prononcer ou.) Pour toutes les mélodies chantées, le mieux est de vocaliser sur A parce que le texte portugais (bien qu'ayant inspiré cette œuvre sans avoir toutefois une importance capitale dans l'ensemble) est trop difficile à prononcer par vos artistes surtout étant donné le peu de temps dont vous disposez. Quant à l'orchestre, il est nécessaire d'exiger au maximum possible du rythme métronomique surtout pour le piano. Même, décomposez l'unité de temps dans un mouvement juste de marche comme une "locomotive" de sons et exagérer à l'extrême les accents indiqués sur la partition. En ce qui concerne les mélodies sentimentales et vagues qui surgissent de temps en temps, vous devez les laisser flotter naturellement, en contraste, ou avec le mouvement exact, ou avec le dynamisme de l'ambiance rude, sauvage et barbare. » ASCN, dossier 1929. Mots soulignés dans le texte.

1005 « Monsieur Villa-Lobos appartient à l'espèce maudite et sympathique des rageurs à chaud. Que nous voilà loin, en présence de ce jeune trois-quarts de dieu aux dents de crocodile et aux yeux de radium, de tous ces ersatz timides et artificiels à travers lesquels, jusqu'alors, nous étions réduits à juger comme nous pouvions de la richesse et de la variété d'un folklore somptueux entre tous. Car, si personnel pourtant, l'art de Villa-Lobos s'inspire en droite ligne des simples scies et rengaines natales que son génie sut merveilleusement s'assimiler. Nature généreuse, violente, d'une mobilité paradoxale, il crée des œuvres à son image. Non qu'il ne sache, à l'heure dite, fût-ce pour déjouer les classifications, déposer sa cuirasse et faire chanter tout comme un autre, son cœur de velours. Mais même dans les plus pathétiques attendrissements et les plus intimes confidences, on sent gronder impérieusement la folie latente du mouvement et du rythme. » ASCN, dossier 1929, texte non daté.

Sénart acceptera de lui en fournir une. Finalement, Maurice Guillon-Verne, membre de la Schola, rédige la version française et se charge de la notice du programme. Le 10 avril 1935, l'éditeur Maurice Sénart remercie Marguerite Le Meignen du programme qu'elle lui a adressé et souhaite transmettre la traduction nantaise à un chœur toulousain¹⁰⁰⁶.

Traductions et textes chantés dans la langue vernaculaire

Chanter en français les œuvres étrangères est la règle en France jusqu'au milieu du vingtième siècle¹⁰⁰⁷. Les auditeurs veulent comprendre les paroles. Les partitions allemandes sont toujours entendues traduites¹⁰⁰⁸. Rares sont les commentateurs à déplorer cet usage¹⁰⁰⁹. Les programmes de salle indiquent généralement le nom du traducteur¹⁰¹⁰. Ils font suivre les différents numéros des passions, des oratorios, des

1006 « Ne verriez-vous pas d'inconvénient à ce que je communique la traduction à la Société Charles Bordes de Toulouse, afin qu'elle puisse l'utiliser également dans son programme, lors de l'exécution qui doit avoir lieu prochainement ? » ASCN, dossier 1935.

1007 Cette solution réjouit les auditeurs, semble-t-il. « C'est en français heureusement que Dolores da Silvera a chanté *Les Rêves* » note *L'Ouest-Éclair* le 12 janvier 1922. Malgré tout, Philibert Biton attribue à une traduction décevante une coupure réalisée par le chef Albert van Raalte dans la *Passion selon saint Jean*. Selon le critique, « le chef montre son intelligence en supprimant certains points intempestifs vu la traduction. » Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1924. Même le latin appelle, selon certains, une traduction. Une remarque fort curieuse émane du critique Pierre Beautour : il souhaite entendre le *Requiem* de Fauré en français ! « Les *Requiem* eussent gagné à être écrits sur des textes français. Pourquoi en avoir conservé les textes liturgiques ? On peut vraiment se le demander. L'auditeur qui veut, avant tout, comprendre, le Français moyen qui ne sait pas le latin, préférerait certainement connaître le sens des paroles chantées. Et surtout, on ne serait pas tenté de les faire entendre dans les églises, au cours de cérémonies officielles qui exigent traditionnellement ces "extras." Des œuvres religieuses ? Oui. Liturgiques, non et non ! » Voir *L'Écho de la Loire*, 19 mars 1932.

1008 Lorsqu'il est engagé par la Schola, Ernst Lottorf propose de chanter quelques lieder. Sa démarche est originale car il annonce qu'il chantera en allemand. Le 15 janvier 1935, il écrit à Marguerite Le Meignen : « Je vous propose de donner une brève traduction de chaque morceau interprété avant de chanter celui-ci, pour me faire mieux entendre des auditeurs français. » ASCN, dossier 1935. Finalement, Marguerite Le Meignen n'intègre pas les lieder à son programme.

1009 J.M., à propos de *La Légende de sainte Elisabeth* regrette la traduction : « Rien n'est plus ridicule que les vers de mirliton dont le traducteur français a enguirlandé les mélodies ou les récitatifs de Liszt : ils n'ont ni sens, ni rythme, ni sonorité, en un mot, ni queue, ni tête ; et cela n'est guère pour faciliter l'intelligence du drame ni aux interprètes, ni surtout au malheureux public. » Voir *Nantes-Mondain*, 9 décembre 1922, p. 5.

1010 Le programme du 18 décembre 1922 indique que *Boris Godounov* sera donné dans une « traduction toute récente de Louis Laloy, admirablement adaptée à la flexibilité de la déclamation musicale, fidèle à la couleur du texte et aux relief des idées, elle facilite l'intelligence du scénario et assouplit le verbe aux inflexions exactes de la musique. » A propos du *Psaume* d'Albert Roussel, la notice précise que « l'auteur l'a écrit directement sur le texte anglais et a adopté à peu près textuellement la version Segond comme traduction française. » ASCN, cartons « programmes » n°1.

cantates de la première phrase en français. Les artistes, les agents artistiques, Marguerite Le Meignen elle-même, s'enquière de la traduction utilisée¹⁰¹¹. Quelques rares chanteurs et cantatrices chantent dans la langue vernaculaire¹⁰¹². C'est le cas de Dolores de Silvera. Le 6 décembre 1921, elle écrit à Marguerite Le Meignen qu'elle espère que *L'Amour sorcier* sera chanté en espagnol¹⁰¹³. Elle informe ensuite la directrice de la Schola qu'elle « aura la traduction faite par [son] père, traduction élégante, car les paroles françaises éditées ne correspondent pas au texte¹⁰¹⁴. » Lors du concert du 8 janvier 1922, la partition est chantée en espagnol. Le public (et la presse) ne sont pas habitués à entendre une œuvre vocale exécutée dans la langue originale¹⁰¹⁵. Le ténor russe Koubitzky chante dans sa langue maternelle nombre de mélodies, le 24 février 1920. Si certains chroniqueurs le regrettent, d'autres rendent hommage à la pédagogie du chanteur qui traduit une partie des chants. Et finalement, un critique constate que les textes perdent à être interprétés dans une traduction chantable. Sonia Verbizky, exécute en 1925 des extraits de *La Foire de Sorotchintzy* de Moussorgsky, sous la direction de Vladimir Golschmann. Une fois encore, les commentateurs n'apprécient pas cette initiative mais louent des jeux de physionomie de l'interprète qui suppléent à la

1011 « J'ai deux traductions [de *Parsifal*], celle d'Ernst et celle que nous avons donnée à Monte Carlo. Si vous en avez une spéciale, envoyez moi la partition » écrit le 27 octobre 1926 Jean Bourbon ; ASCN, dossier 1926. Pierre Montpellier, le 11 janvier 1923 questionne Marguerite Le Meignen : « Je pense que la traduction que l'on chantera sera celle de l'Opéra ? » ASCN, dossier 1923. En 1935, la directrice de la Schola propose à Albert van Raalte : « Si le programme vous convient, je vous enverrai les paroles de la *Cantate pour les impôts*, traduite par Alexandre Cellier. » Courrier du 11 novembre 1934 ; ASCN, dossier 1935.

1012 Madeleine Grey devait interpréter les *Trovas* de Lacerda lors du concert-hommage rendu au chef d'orchestre qui est aussi compositeur, le 1^{er} avril 1935. Le 28 octobre 1934 elle fait savoir à Marguerite Le Meignen que « les *Trovas* ne sont pas édités. Je tiens de Lacerda les manuscrits pour piano et chant que je garde. Je vous ferai parvenir la partition d'orchestre deux jours avant le concert ainsi que les textes en français (traduction de Lacerda) à mettre sur les programmes car je les chanterai en portugais. » ASCN, dossier 1935. Finalement la cantatrice est remplacée par Marina Dewander-Gabriel. Les trois comptes rendus du dossier de presse n'indiquent pas si l'œuvre a été chantée en portugais. Le programme de salle fournit la traduction complète des *Trovas* à la suite de la notice explicative. Dans le programme lui-même, les titres en portugais, sont suivis de la traduction française.

1013 ASCN, dossier 1922.

1014 Lettre du 13 décembre 1921 ; ASCN, dossier 1922.

1015 « Madame Dolores de Silvera a donné un singulier relief à la partie chantée de *L'Amour sorcier* et pourtant, peu de spectateurs entendaient les paroles... espagnoles. Aussi a-t-il paru excessif que madame Dolores de Silvera se donnât tant de mal pour articuler, jusqu'à désarticuler, des mots dont le sens nous demeurerait inintelligible. C'est en français, heureusement, que madame Dolores de Silvera nous aussi chanté *Le Roi des aulnes* de Schubert et *Les Rêves* de Wagner. » *L'Ouest-Éclair*, 10 janvier 1922, ASCN dossier 1922..

difficulté de compréhension des paroles¹⁰¹⁶. Par contre, les extraits de *Boris Godounov*, le 18 décembre 1922, sont entendus en français. Certains musiciens avertis, tel Maurice Guillon-Verne, membre du conseil administratif de la Schola, déplorent l'usage de traductions. Dans la notice consacrée au *Psalmus hungaricus* de Zoltan Kodaly qu'il rédige pour le programme du 1^{er} avril 1935 il juge que « malheureusement, une traduction ne pourra jamais exprimer fidèlement la beauté du langage de l'original hongrois¹⁰¹⁷. »

Musique française

A Nantes, la musique française du XX^e siècle domine, en terme d'occurrences, les programmes de la Schola¹⁰¹⁸. Dix musiciens encore vivants sont entendus entre 1920 et 1947. A l'inverse de certains organisateurs de concerts, Marguerite Le Meignen sait se montrer audacieuse¹⁰¹⁹. Par goût, elle n'hésite pas à proposer de nouvelles partitions jamais entendues à Nantes. Ces compositions font appel à des procédés bien différents ; fidèles à l'écriture tonale, certaines puisent dans le folklore, d'autres renouvellent l'usage des dissonances ou usent de rythmes inédits.

Le compositeur le plus joué est Vincent d'Indy, premier président d'honneur de la Schola. Des soirées entières lui sont consacrées, réalisant le plus souvent une anthologie. Les oratorios dominent. Le héros mis en scène plaît sans aucun doute à cause de son courage et de sa religiosité.

1016 Mais louent les jeux de physionomie de l'interprète qui suppléent à la barrière de la langue. Adolphe Delavaud « regrette fort de ne pas avoir compris la langue dans laquelle madame Verbitzky chanta. » Joseph Cox se montre moins aimable. « Madame Verbitzky a légèrement abusé de ce que personne ne comprenait un traître mot de ce qu'elle chantait. Elle avait un peu l'air de se payer la tête des auditeurs, mais ses jeux de physionomie étaient si amusants qu'on lui a fait fête. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 20 décembre 1925.

1017 ASCN, carton « programmes » n°1.

1018 Voir en annexe n°38 le répertoire des programmes d'hiver de la Schola.

1019 La discussion « pour ou contre la musique moderne » est reprise par certains auteurs et fait également l'objet de débats relayés par la presse. Les arguments de Bernard Gavoty et Daniel-Lesur sont détaillés dans leur ouvrage à quatre mains: « Une certaine paresse chez l'auditeur, un conformisme certain et l'absence de curiosité trouvent leur excuse dans l'attitude des organisateurs de concerts ; la musique contemporaine est la "bête noire" de ceux-ci : aussi l'écartent-ils systématiquement des programmes pour des raisons financières.» Bernard Gavoty et Daniel-Lesur, *Pour ou contre la musique moderne ?* Paris, Flammarion, 1957, p. 317.

Œuvres de Vincent d'Indy entendues à la Schola de Nantes entre 1920 et 1947

Titre des œuvres	Date de composition	Date des concerts
<i>Le Chant de la cloche</i> , légende dramatique op. 18	1883	1921, 1922, 1932
<i>La Forêt enchantée</i> , légende symphonique op. 8	1878	1922
<i>La Légende de saint Christophe</i> , drame sacré op. 67, Prologue ; la quête de Dieu	1915	1922
<i>Fervaal</i> , action musicale en trois actes et un prologue op. 40	1895	1922 et 1932
<i>Choral varié</i> , op. 55	1903	1923
<i>Istar</i> , variations symphoniques op. 42	1896	193 et 1945
<i>Symphonie sur un thème montagnard français</i> , op. 25	1886	1932

Le Chant de la cloche est donné intégralement le 8 mars 1921¹⁰²⁰. L'année suivante, deux festivals, l'un à Nantes, l'autre à Paris, proposent divers extraits des œuvres du maître. Vincent d'Indy, champion de la musique française, est glorifié à ce titre. Dans sa « causerie » précédant le concert consacré au *Chant de la cloche*, en pédagogue, il explique qu'après avoir subi l'influence allemande, il trouve un langage plus personnel¹⁰²¹. Le même programme est reproduit à Nantes le 6 mars de la même année. A Désiré-Émile Inghelbrecht est confiée la direction de l'hommage à d'Indy, le 1^{er} février 1932, un an après son décès. Après cette date, d'Indy n'est plus joué, sauf un extrait en 1945 : il est passé de mode. Marguerite Le Meignen semblerait avoir choisi par opportunisme de faire entendre les pages du fondateur de la Schola.

1020 L'orchestre nécessaire est un des soucis de Vincent d'Indy. Le 15 février 1921, il écrit à Marguerite Le Meignen : « Avez-vous à Nantes des trompettes et trombones à six pistons ?... Mais vous pouvez les remplacer par un cornet à pistons et deux saxhorns baryton solides ; vous pouvez trouver cela dans la musique militaire si vous êtes bien avec le chef. Je vais m'occuper de l'envoi de ma cloche, qui est un tube en mi bémol, haut de trois mètres environ qu'il faut équiper d'un trapèze en bois à bases solides ; et aussi avoir un musicien également solide et intelligent pour frapper l'animal sans le casser. ASCN, dossier 1921. Mots soulignés par Vincent d'Indy.

1021 J.M., journaliste, écrit : « On songe avec quelle puissante originalité il a su transformer ces éléments d'emprunt pour en composer une œuvre tout à l'honneur de notre école française et si l'on se souvient au surplus que Vincent d'Indy plus que personne avait acquis le droit de prendre aux Allemands ce qu'il trouvait de bon et de beau chez eux puisque son admiration artistique ne l'avait point empêché de s'enrôler pendant le siège de Paris dans la garde mobile et de faire le coup de feu contre nos envahisseurs. » Voir *Nantes-Mondain*, 12 mars 1921, p. 3.

Les œuvres de César Franck sont souvent programmées dans les années vingt pour disparaître presque complètement ensuite¹⁰²².

Œuvres de César Franck
entendues à la Schola de Nantes entre 1920 et 1947

Titre des œuvres	Date de composition	Dates des concerts
<i>Les Djinns</i> , poème symphonique	1884	1921
<i>Rédemption</i> , poème symphonique en deux parties	1874	1921 et 1945
<i>Les Béatitudes</i> , oratorio	1879	1924
<i>La Procession</i> , mélodie	1888	1924
<i>Psyché</i> , poème symphonique	1888	1924
<i>Symphonie en ré mineur</i>	1888	1925 et 1930
<i>Nocturne</i>	1884	1927
<i>Psaume CL</i>	1888	1928

Les pages de César Franck à caractère religieux sont les plus nombreuses. La remarque de Léon Vallas dans *Le Progrès de Lyon*, le 21 octobre 1919, pourrait s'appliquer au public nantais : « M. Witkowski célèbre le culte de Franck devant un public dense et confit¹⁰²³. »

Une seule œuvre religieuse de Gabriel Fauré est chantée à la Schola, le *Requiem*, entendu à deux reprises, la première sous la direction de Roger Désormière. Le 24 mars 1945, Désiré-Émile Inghelbrecht conduit la même page qui est dédiée « A la mémoire des morts de la guerre ». Les mélodies accompagnées au piano ou à l'orchestre sont souvent choisies par les artistes. Alors que le conservatoire de Nantes organise un hommage au musicien disparu le 4 novembre 1924, les deux mélodies chantées par

1022 De ce compositeur, *Les Béatitudes* sont fort goûtées. Dans une coupure de presse non identifiée, le critique musical Paolo remarque avec justesse : « Ce sont les œuvres d'avance connues et admirées qui, toujours, exercent sur la généralité du public la plus grande force d'attraction. » ASCN, dossier 1924. *Les Béatitudes* sont entendues plusieurs fois par la Schola avant 1920. Lorsqu'elles sont reprises en 1924, Paolo justifie cette nouvelle audition « répondant au désir exprimé par un grand nombre de souscripteurs. » Voir *Le Phare*, 23 janvier 1924.

1023 Cité par Yves Ferraton, *Cinquante ans de vie musicale à Lyon, op.cit.*, p. 270. Le 24 janvier 1924, Joseph Cox rend compte de l'intérêt du public pour *Les Béatitudes* : « Il était facile de se rendre compte, à l'aspect de la salle, que cette audition répondait à un désir du public, à son attente, car non seulement il était venu nombreux, mais dans un certain esprit d'exaltation comme pour répondre au mysticisme de Franck. » *L'Ouest-Éclair*, 24 janvier 1924.

Hilda Roosevelt le 12 décembre de la même année sont programmées sans que le concert mentionne quelque hommage funèbre.

Œuvres de Gabriel Fauré
entendues à la Schola entre 1920 et 1947

Titre des œuvres,	Date de composition	Dates des concerts
<i>Clair de lune</i> , mélodie op. 46/2	1887	1924 et 1927
<i>Les Roses d'Ispahan</i> , mélodie op. 39/4	1884	1924
<i>L'Horizon chimérique</i> op. 118, orchestration L. Aubert	1921	1932
<i>Pelléas et Mélisande</i> , suite op. 80 - <i>Prélude, Fileuse</i> - <i>Sicilienne</i> pour violoncelle et orchestre	1898	1929 1923
<i>Ballade pour piano et orchestre en fa dièse majeur</i> op. 19	1881	1929
<i>Requiem</i> , op. 48	1888	1932 et 1945

Les pages vocales ou instrumentales de Claude Debussy sont nombreuses mais peu d'entre elles sont entendues plus d'une fois. Parmi les œuvres symphoniques, la difficulté de *La Mer* ne décourage pas Serge Koussevitzky en 1923. Ce sera la seule exécution à la Schola. Le *Prélude à l'après-midi d'un faune*, lui aussi, n'est joué qu'une fois. Les œuvres réunissent soit des partitions anciennes comme *La Damoiselle élue* ou les *Nocturnes* ou *L'Enfant prodigue* soit datant de la fin de la vie du compositeur comme *Le Martyre de saint Sébastien* entendu en 1928 et que Marguerite Le Meignen a peut-être admiré lors de sa création au théâtre du Châtelet en 1911, magistralement dansé par Ida Rubinstein¹⁰²⁴. Le nombre de pages vocales est à peu près égal à celui des partitions instrumentales.

1024 Lorsqu' Ernest Ansermet vient diriger les *Nocturnes*, il informe Marguerite Le Meignen qu'il utilise sa propre partition : « Pour les *Nocturnes*, j'ai un matériel spécial, corrigé d'après des indications que Debussy lui-même m'a données. La partition vocale de *Sirènes* est entièrement transformée, de sorte que j'ai dû faire faire un matériel manuscrit [...] Je vous prierai de me faire envoyer seize parties vocales imprimées et je les corrigerai pour tous. » Lettre du 14 octobre 1922 ; ASCN, dossier 1922.

Œuvres de Claude Debussy
entendues à la Schola entre 1920 et 1947

Titre des œuvres	Date de composition	Dates des concerts
<i>La Mer</i>	1905	1923
<i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i>	1894	1931
<i>Danse sacrée, danse profane</i>	1903	1922
<i>Nocturnes</i>	1899	1922 et 1939
<i>La Damoselle élue</i>	1899	1926 et 1945
<i>Le Martyre de saint Sébastien,</i>	1911	1928
<i>L'Enfant prodigue, scène lyrique, air de Lia</i>	1884	1929

Maurice Ravel est assez peu présent dans le paysage de la Schola. Seulement quatre de ses partitions figurent aux programmes : *La Valse*, en 1929, *Le Boléro* en 1931, *Trois chansons* en 1931, *L'Enfant et les sortilèges* en 1933 et 1934. Cette dernière œuvre donne lieu à une curieuse modification. Marguerite Le Meignen imagine d'ajouter un « récitant » pour relier les différents numéros qu'elle a sélectionnés.

Albert Roussel ne bénéficie d'aucun hommage posthume. Pourtant il assure la gloire du groupement nantais : ses *Évocations* sont interprétées en première audition à Nantes le 18 mars 1929 avant d'être redonnées à Paris le 25 avril de la même année. Le *Psaume LXXX* est une création à l'Opéra de Paris le 25 février 1929 et une première audition à Nantes le 14 février 1930 en présence du compositeur.

Gabriel Pierné fut le second président d'honneur de la Schola¹⁰²⁵. Le public nantais entend ses œuvres à sept reprises. Peu d'années séparent la date de la composition et celle d'exécution pour la majorité des œuvres. Un hommage posthume lui est rendu en 1938, un an après son décès.

1025 Voir précédemment p. 72.

Œuvres de Gabriel Pierné entendues à la Schola de Nantes

Titre des œuvres	Date de composition	Dates des concerts
<i>Paysages franciscains</i>	1920	1921
<i>L'An Mil</i>	1898	1923
<i>Les Enfants à Bethléem</i>	1907	1923 et 1934
<i>Saint François d'Assise</i>	1912	1933 et 1938
<i>Fantaisie basque</i>	1927	1935

Trois œuvres de Georges Migot sont exécutées à Nantes, en 1937 et 1938. Ce sont des partitions récentes, de 1922 pour le ballet *Hagoromo*, 1924 pour *Cloche d'aube* et le *Double chœur*. Paul Ladmirault, après avoir cité le texte de Charles Péguy qui a inspiré le *Double chœur* fournit un compte rendu enthousiaste de la partition¹⁰²⁶. Lors d'un concert placé sous la baguette de Jane Évrard, Georges Migot dirige, le 3 février 1937, *Cloche d'aube*, donné à Nantes en première audition¹⁰²⁷.

D'autres compositeurs sont amenés à conduire leurs propres œuvres.

Chefs d'orchestre français compositeurs ayant dirigé leurs œuvres à la Schola de Nantes

Compositeur	Date de composition	Œuvres et date d'exécution
Inghelbrecht D.É.	1930	<i>Sinfonia breve da camera</i> , 1931
Kunc A.	1907	<i>Suite dramatique pour orchestre</i> , 1928
Ollone d' M.	1903	<i>Le Retour</i> , extraits, 1925
Tournemire C.	1911	<i>Symphonie de Moscou n°3</i> , 1921
Gaubert P.	Date inconnue	<i>Suite dramatique</i> , 1920

1026 « Le texte naïf appelait un commentaire approprié. Sa prose dépouillée ne pouvait être mieux soulignée que par une calme psalmodie et ses redites ingénues par une ligne mélodique ayant le caractère de l'improvisation. Georges Migot bannit de sa musique toute vaine recherche sans pourtant s'interdire ça et là d'ingénieuses combinaisons vocales dont le charme étrange n'exclut pas la spontanéité. Il écrit sur la partition "comme un brouhaha où le rythme l'emporte sur la justesse." » *L'Ouest-Éclair*, 17 mars 1937.

1027 Ladmirault loue cet « octuor vocal plein de jolies trouvailles sonores. » *L'Ouest-Éclair*, 5 février 1937.

Quelques compositeurs nantais sont invités par Marguerite Le Meignen. Plusieurs sont critiques musicaux dans les quotidiens de leur ville : Paul Ladmirault, Claude Guillon-Verne, Marcel Courtonne, ou à Paris comme Louis Vuillemin. L'écriture des compositeurs nantais de naissance ou d'adoption paraît, en regard de celle des Parisiens, beaucoup plus traditionnelle. Ce sont généralement de courtes pièces dont la date de composition est proche de la date d'exécution. Généralement, elles sont entendues seulement une fois¹⁰²⁸. Un seul jugement de chef d'orchestre à propos des œuvres des Nantais, est contenu dans les échanges épistolaires avec la directrice de la Schola, celui d'Ernest Ansermet, en 1922, à propos des *Paysages basques* de Guillon-Verne dont il souligne la musicalité malgré quelques faiblesses dans la construction et l'instrumentation¹⁰²⁹.

Compositeurs nantais entendus à la Schola entre 1920 et 1947

Nom des compositeurs	Date de composition	Titre des œuvres et date d'exécution
Bourgault-Ducoudray Louis	1890	<i>Rhapsodie cambodgienne</i> , 1927
Courtonne Marcel	Date inconnue	<i>Légende bretonne</i> , 1926
Guillon-Verne Claude	1921	<i>Paysages basques</i> , 1922
Guillon-Verne Claude	1918	<i>Deux poèmes d'Albert Samain</i> ; 1929
Guillon-Verne Claude	1929	<i>Prélude à la montagne</i> ; 1935
Ladmirault Paul	1909	<i>Rhapsodie gaélique</i> , 1921
Ladmirault Paul	1930	<i>La Vigne au vin</i> ; 1930

1028 Pour Seltifer, les *Deux poèmes d'Albert Samain*, composés par Claude Guillon-Verne, comportent « mille détails exquis, des trouvailles orchestrales, une inspiration neuve qui ont glissé trop furtivement pour laisser en nous autre chose que le désir les réentendre. » Voir *Le Phare*, 20 janvier 1929. François Mockers dit son admiration pour la *Rhapsodie cambodgienne* de Bourgault-Ducoudray : « Dans l'exotisme, une plume française a-t-elle fait mieux ? Ce n'est pas seulement par la couleur que cette page s'affirme maîtresse, c'est par l'ingéniosité harmonique et instrumentale, par une originalité qui relègue dans le capharnaüm d'un passé qu'on voudrait oublier, les réminiscences de je ne sais quel orientalisme de bazar à treize sous. » Le critique félicite le compositeur de « finir sur un accord de septième non résolu. » Voir *Nantes le Soir*, n° 21, 26 février 1927, p. 9.

1029 « L'œuvre de Claude Guillon-Verne est musicale et c'est là l'essentiel. Comme construction et instrumentation, je crois qu'il aurait pu tirer meilleur parti de ces éléments mais c'est sans doute un jeune et, je le répète, il y a de la poésie dans ces pages. La seule chose que je vois mal est la place à lui assigner dans le programme. A côté de la symphonie de Beethoven, elle semblera bien légère. Et les *Nocturnes* de Debussy ramèneront là-dessus la même atmosphère. » Courrier du 27 juin (sans année indiquée.) ASCN, dossier 1922.

Ladmirault Paul	1930	<i>Plantons le mai</i> ; 1930 et 1935
Ladmirault Paul	1929	<i>Printemps</i> ; 1930 et 1935
Ladmirault Paul	1930	<i>Matin</i> ; 1935
Vuillemin Louis	1920	<i>Quatre danses</i> , op.16, 1924
Vuillemin Louis	1924	<i>Trois danses pour orchestre</i> ; 1924
Vuillemin Louis	1925	<i>En Kerneo</i> , op. 23 ; 1931

C'est également entre les années vingt et les années trente que deux compositeurs du Groupe des Six sont retenus par Marguerite Le Meignen : Darius Milhaud et Arthur Honegger.

Christophe Colomb de Darius Milhaud, donné en version de concert, dont le volumineux dossier est conservé dans les archives de la Schola, témoigne de l'intérêt de Marguerite Le Meignen pour l'œuvre et de la complexité de l'organisation¹⁰³⁰. Elle aborde le travail en toute connaissance de cause¹⁰³¹. Son premier souci est de faire entendre *Christophe Colomb* à Nantes avant Paris, à la fois pour une question de prestige mais aussi car le concert de Nantes serait une sorte de répétition générale avant la confrontation avec le public parisien, comme elle le fait savoir à Pierre Monteux le 11 mai 1936¹⁰³². Le tract et l'affiche de l'Orchestre symphonique de Paris annoncent le concert du 6 décembre 1936 à 17h15, salle Pleyel en précisant : « *Christophe Colomb*

1030 Le 10 mars 1935, Marguerite Le Meignen écrit à Darius Milhaud. Elle s'enthousiasme pour le travail à venir, même si elle ne connaît l'œuvre que de réputation. Pour rassurer Milhaud sur l'excellence de ses chœurs, elle cite les œuvres modernes et classiques qu'ils ont interprétées ou projettent de donner. En conclusion, elle dit : « Je n'aime plus les œuvres faciles et ce qui m'enthousiasme c'est de faire travailler une œuvre dont je me dis chaque jour que je n'arriverai jamais à la monter. » Le travail considérable que demande *Christophe Colomb* pousse Marguerite Le Meignen à alléger les programmes faisant intervenir les chœurs au début de la saison 1936-1937. Au mois de janvier 1937, le *Jeu du feuillu* mobilise la seule chorale enfantine. Le mois suivant, le concert ne propose pratiquement que des œuvres instrumentales, exception faite de *Cloche d'aube* de Georges Migot, partition de courte durée.

1031 Lucide, la directrice de la Schola écrit à Pierre Monteux, le 5 juillet 1935 : « Ce sera une très grosse affaire pour les chœurs car d'un genre tout à fait inhabituel. Ce qui m'effraie, ce n'est pas chaque morceau en lui-même, c'est la coordination entre tous les airs, récits, chœurs et petits rôles surtout. » ASCN, dossier 1936.

1032 Le 31 août 1936, Pierre Monteux écrit à la directrice de la Schola que, financièrement, il faut scinder les deux représentations. Celle de Paris ne pourra avoir lieu que « si les frais sont garantis. » Il attend la rentrée pour solliciter d'éventuels mécènes. Gabriel Astruc est chargé de ces démarches. ASCN, dossier 1936. D'innombrables courriers retracent les difficultés pour organiser le concert à Nantes avant celui de Paris. Les incertitudes demeurent trois semaines avant le concert de Paris. Marguerite Le Meignen, le 13 novembre 1936, menace l'administrateur de l'O.S.P., Jouvensal, de tout annuler.

dont la création a eu lieu à Berlin le 5 mai 1930 et la première audition en France à Nantes le 30 novembre 1936. » Le 16 mars 1935 Pierre Monteux engage Marguerite Le Meignen à travailler la partition en s'enthousiasmant pour une première audition en province¹⁰³³. Le 12 novembre 1936, le conseil d'administration de la Schola adresse une circulaire aux futurs sociétaires afin de les encourager à soutenir financièrement une saison qui s'annonce exceptionnelle avec la création de *Christophe Colomb*¹⁰³⁴. Rien n'est négligé pour attirer le public. Des communiqués de presse très nombreux, la publication de certaines lettres échangées par Darius Milhaud et Pierre Monteux avec Marguerite Le Meignen, des notices tant sur le texte de Claudel que la musique de Milhaud, la promesse d'entendre l'œuvre non seulement à Nantes puis Paris mais encore à Bruxelles installent un climat de curiosité. Le chef d'orchestre, Pierre Monteux, se montre particulièrement désintéressé. Lorsque Marguerite Le Meignen s'enquiert de ses conditions il répond : « Aucun cachet ; mes frais de voyages et d'hôtel et beaucoup de répétitions avec l'orchestre¹⁰³⁵. » L'organisation des répétitions fait l'objet de plusieurs tractations entre la directrice des chœurs et le chef d'orchestre¹⁰³⁶. Monteux insiste aussi sur l'effectif instrumental inhabituel et qui requiert des interprètes aguerris¹⁰³⁷. Darius Milhaud est venu à Nantes pour suivre le travail préparatoire. Le dialogue avec Marguerite Le Meignen s'installe dès l'été 1935, en débutant par l'interprétation des

1033 « Quelle gifle pour Paris de donner cette œuvre d'abord à Nantes et que ce soit les chœurs nantais qui viennent la faire connaître à Paris ! » ASCN, dossier 1936.

1034 « La chorale travaille depuis quatorze mois l'œuvre la plus formidable, la plus originale et la plus difficile qui soit et dont elle aura l'honneur de faire la création en France à Paris, le 6 novembre prochain, et, avant, à Nantes, si vous voulez bien nous aider. » ASCN, dossier 1936. Albert Thévenot, « pharmacien chimiste de la marine », ancien scholiste établi à Toulon, envisage de venir chanter la partition. Le 7 novembre 1936, il écrit à Marguerite Le Meignen : « Eh bien, ma chère présidente, vous pouvez vous vanter de m'avoir collé un beau pensum musical ! Bon sang ! Que c'est difficile ! Le premier jour j'ai été complètement éberlué. Maintenant, petit à petit, ça rentre. J'ai quelques tuyaux supplémentaires à vous demander. 1°, tous les laïus parlés doivent-ils être strictement scandés en mesure ? 2°, Partout où il n'y a pas de paroles sous les notes, chante-t-on sur "A" ? »

1035 Lettre du 11 août 1936 ; ASCN, dossier 1936.

1036 « On ne peut monter une telle œuvre de cette importance avec moins. Notre premier plan comportait cinq répétitions pour les chœurs seuls. Vous me parlez de deux maintenant. Cela me semble un peu juste. Trois me paraît raisonnable. » Courrier du 5 novembre 1936 ; ASCN, dossier 1936.

1037 « La petite clarinette est tout à fait indispensable ainsi que tous les instruments de la batterie. » ASCN, dossier 1936. Cette batterie compte dix instruments en plus des timbales. Marguerite Le Meignen attire l'attention sur la partition du tambour qui doit être confiée à un professionnel. Lettre à Darius Milhaud, 8 novembre 1936 ; ASCN, dossier 1936.

chœurs parlés¹⁰³⁸. Le souci reste récurrent pour la directrice de la Schola¹⁰³⁹. L'autre difficulté apparaît lors des premières répétitions avec un accompagnement qui désarçonne les choristes¹⁰⁴⁰.

Craignant sans doute le rejet d'une partition si nouvelle, la directrice de la Schola prépare les auditeurs à appréhender la hardiesse de *Christophe Colomb*. Elle fait venir de Paris Darius Milhaud et Pierre Monteux qui donnent, à l'issue d'une répétition, une conférence de presse. Seltifer note que Marguerite Le Meignen a provoqué depuis un an « une mystique autour de *Christophe Colomb* », une attente dans « une sorte de fièvre. » La critique musicale semble celle qui a le mieux saisi les richesses de l'opéra. Selon elle, la version de concert n'enlève rien à la production berlinoise de 1930 avec projections cinématographiques et décors¹⁰⁴¹. Pierre Monteux souhaitait faire des coupures dans la partition et même n'en donner que la première partie¹⁰⁴². Il en informe Marguerite Le

1038 « Comment dois-je préparer les chœurs parlés, il faut tout de même qu'ils parlent sur une intonation? En ce cas, sont-ils tous sur la même, ou bien au contraire, doivent-ils parler avec une intonation individuelle ou de groupe, pour créer l'illusion de la foule. » 20 juillet 1935 ; ASCN, dossier 1936. Souligné dans le texte. Milhaud répond que les chœurs parlés « doivent, sans note déterminée, créer l'illusion d'une foule très dramatique. » Lettre non datée ; ASCN, dossier 1936. Souligné dans le texte.

1039 « Déjà j'ai noté que le ton des chœurs devra être un peu plus élevé. En réalité, ce qu'il faudra, je pense, c'est de mettre les intonations plus dramatiques, plus près de la vérité et j'ai déjà fait travailler dans ce sens. Il était difficile d'y parvenir tant que les chœurs étaient cramponnés à la stricte mesure. » Lettre datée, par erreur semble-t-il, du 3 août 1934 et non 1936. ASCN, dossier 1936. Mot souligné par la rédactrice.

1040 « On croit savoir et quand l'accompagnement arrive, on ne sait plus rien. Je suis effrayée de ce que cela donnera quand on mettra l'orchestre avec les chœurs pour la première fois. » A Milhaud, 4 avril 1936 ; ASCN, dossier 1936.

1041 « Darius Milhaud, par des moyens très simples, a réussi à traduire le mouvement, la lumière, le bruit. La musique a une puissance de suggestion inouïe. » Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1936. Seltifer donne divers exemples. « Son *Port de Cadix* évoqué par un thème espagnol insistant comme celui du *Boléro* de Ravel, souligné par les cymbales et les castagnettes, son *Départ des caravelles*, ponctué par un roulement de tambour, mettent l'auditeur de plein-pied dans un paysage de ciel et de mer, naïf et réaliste comme une vieille enluminure. La batterie est employée avec une originalité, un à-propos plein de saveur. Les chœurs sont beaux mais ce qu'il y a de plus extraordinaire, c'est le rapport de ces chœurs avec le parlé-rythmé : la *Révolte des matelots* en est une preuve entre toutes. Milhaud atteint ici à la véritable grandeur. A une première audition ce qui frappe le plus c'est le parlé-chanté, pont sonore entre le livret et la partition, entre les *acteurs* et le public. *Christophe Colomb*, sans contredit, est une œuvre maîtresse. »

1042 Marguerite Le Meignen, dès le mois de juillet 1935, suggère à Darius Milhaud des coupures en raison du temps limité des répétitions d'orchestre à Nantes. Lettre du 24 juillet 1935 ; ASCN, dossier 1936. Le 11 août 1936, Pierre Monteux écrit à Marguerite Le Meignen : « « Milhaud doit venir me voir pour les coupures. J'en ai pas mal à lui proposer en plus des "officielles." Mais elles concernent surtout le récitant et la percussion. Confidentiel. Je voudrais arriver à convaincre Milhaud de ne donner que la première partie seule. Elle fait un tout magnifique, est assez longue, et la deuxième partie ne peut que nuire au succès, au concert. De plus, cela éviterait un tas de petits rôles et vous pourriez concentrer vos efforts entièrement sur la première partie qui contient des chœurs admirables. J'attends votre réponse pour en parler à Milhaud. » ASCN, dossier 1936. Mots soulignés par le

Meignen¹⁰⁴³. Finalement, les deux parties sont données en concert. Dans *Notes sans musique*, Darius Milhaud rend hommage à la directrice de la Schola¹⁰⁴⁴.

Un seul autre compositeur du Groupe des Six est joué à la Schola, Arthur Honegger. Le tableau suivant montre que très peu d'années séparent la date d'achèvement des oeuvres de celle de leur exécution à Nantes.

Œuvres d'Arthur Honegger entendues à la Schola de Nantes

Titre des œuvres	Date de composition	Date d'exécution
<i>Pastorale d'été</i> , H. 31	1921	1924
<i>Le Roi David</i> , psaume dramatique en trois parties, H. 37	1923	1927
<i>Prélude, aria, fughette sur le nom de Bach</i> , H. 81	1932	1937
<i>Pacific 231</i> , mouvement symphonique n° 1, H. 53	1923	1929

Le Roi David fait partie des grands oratorios programmés par Marguerite Le Meignen. Pour attirer le public, Paul Ladmirault écrit, avant le concert, une longue présentation de la partition et fournit une biographie détaillée du compositeur. Le critique musical, après un panorama fort négatif de la musique contemporaine dans lequel il cite pêle-mêle les analyses de Vuillermoz, Dukas, Roland-Manuel, Chantavoine, semble prévenir les critiques de plagiat qui, effectivement, seront adressés au compositeur après le concert. Honegger lui-même reconnaît avoir été influencé par Wagner, Fauré, Debussy¹⁰⁴⁵. Chacune des pages d'Arthur Honegger exécutée à Nantes

rédacteur.

1043 ASCN, dossier 1936.

1044 « *Christophe Colomb* obtint un grand succès [en Allemagne] et tint l'affiche pendant deux années. On le donna par la suite sous forme d'oratorio, ce que sa coupe générale justifie, chaque scène étant séparée de la suivante par le récit de l'explicateur. C'est à Pierre Monteux que je dois sa première audition en français, à Nantes, avec l'excellente chorale de cette ville, entraînée par son animatrice madame Le Meignan [*sic.*] Darius Milhaud ajoute : « Il faut beaucoup de ténacité pour diriger une chorale et madame Le Meignan [*sic.*] n'en manquait guère : le jour où le conseil municipal lui retira le privilège de répéter dans une des salles du vieux château des ducs de Bretagne, elle menaça, ses ressources financières ne lui permettant pas de louer un local, de faire ses répétitions sur la voie publique. On la connaissait ; on savait qu'elle était capable de mettre ce projet à exécution ; on jugea prudent de lui rendre sa salle... » Darius Milhaud, *Notes sans musique*, Paris, édition René Julliard, 1949, p. 238-239.

1045 Voir *L'Ouest-Éclair*, 10 décembre 1927.

ne fait l'objet que d'une audition.

Si quatre œuvres d'Arthur Honegger sont inscrites aux programmes de la Schola, il est étrange que Marguerite Le Meignen n'ait jamais pensé à faire jouer les partitions de Francis Poulenc¹⁰⁴⁶.

A l'écoute des auditeurs

A Lyon, comme à Nantes, la société de concerts se préoccupe d'obtenir les avis du public. Le lien entre Lyon et Nantes s'établit grâce à la venue de Georges Witkowski venu diriger à Nantes en 1925. Le questionnaire de Lyon proposé aux auditeurs afin de connaître leurs désirs, date de mars 1929¹⁰⁴⁷. A la différence de celui de Nantes, édité un an plus tard, il propose de bâtir un programme à partir d'une liste d'œuvres proposées alors que les deux questionnaires nantais ne le font pas, se contentant de demander quelles partitions les Nantais souhaitent entendre ou réentendre.

Dans le programme de la Schola nantaise du 14 février 1930 est inséré un « référendum¹⁰⁴⁸. » Deux questions sont posées aux auditeurs. La première demande quelle œuvre symphonique et quelle œuvre avec chœurs, jamais encore exécutée à la Schola, le public souhaite entendre. La seconde pose la même question à propos des œuvres déjà exécutées à la Schola. Aucun titre n'est proposé. 645 réponses ont été apportées au « premier référendum des 14 et 28 février 1930. » Les œuvres « à créer » avec orchestre accordent 31 voix au *Boléro* de Ravel, 29 à la *Symphonie n°3* d'Albéric Magnard, 28 à la *Suite en ré* de Bach, 25 à *En Kerneo* de Louis Vuillemin, 23 aux *Nuits dans les jardins d'Espagne* de Manuel de Falla¹⁰⁴⁹. En ce qui concerne les partitions avec chœurs, la *Messe en ré* de Beethoven recueille 38 voix, 32 vont au *Prince Igor* de

1046 A Paris, où elle se rend régulièrement, Marguerite Le Meignen a certainement entendu des partitions de Poulenc. Voir Hervé Lacombe, *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, 2013, 1103 p.

1047 « Au début du mois de mars 1929, les abonnés reçoivent un questionnaire leur demandant de choisir les quatre œuvres qu'ils désirent entendre au cours du concert du 18 avril 1929 » note Yves Ferraton. « Une liste d'œuvres inscrites au répertoire de l'orchestre et classées en quatre sections est jointe au bulletin de vote. Les partitions arrivant en tête sont l'ouverture des *Maîtres chanteurs* de Wagner, *Shéhérazade* de Rimskij-Korsakov, deux mélodies de Duparc (*Phydilé* et *L'Invitation au voyage*), la *VIII^e Béatitude* de César Franck.

1048 « Nous prions instamment les membres sociétaires, honoraires, les abonnés et le public des concerts de la Schola de prouver l'intérêt qu'ils portent à la musique en répondant à ce questionnaire. Le résultat sera publié dans le programme du 31 mars. » ASCN, carton « programmes » n°1.

1049 Cette œuvre a cependant déjà été jouée le 14 février 1930.

Borodine, 27 à *Judith* d'Honegger, 26 à *La Vie brève* de Manuel de Falla.

Ce panorama est quelque peu surprenant. Paul Ladmirault qui manifeste une grande admiration pour Alberic Magnard a peut-être influencé les réactions du public. Le choix de la partition de Louis Vuillemin s'explique sans nul doute par son ascendance nantaise, le magasin de musique bien connu qu'il a créé ainsi que son activité de critique musical. Il est possible que les Nantais connaissent par le truchement de la radio ou du disque les œuvres de Ravel et de Manuel de Falla.

En ce qui concerne les œuvres avec orchestre « à reprendre », le public souhaite réentendre quatre symphonies qui réunissent un nombre de suffrages presque équivalents. La « Neuvième » de Beethoven obtient 30 voix, la *Symphonie pastorale* de Beethoven 30, la *Symphonie écossaise* de Mendelssohn 29, la *Symphonie fantastique* de Berlioz, 27. En tête des œuvres avec chœurs à reprendre, arrive en tête la « Neuvième » qui totalise 30 voix, suivie des deux Passions de Bach : la *Passion selon saint Matthieu* 28, la *Passion selon saint Jean* 27, la *Damnation de Faust* de Berlioz, 26, le *Roi David* d'Honegger, 24, *Le Chant de la cloche* de Vincent d'Indy, 22, les *Béatitudes* de Franck, 20. « Total des votes exprimés à raison de plus de 20 suffrages : 554. 91 voix ont été attribués par un nombre inférieur d'unités à différents autres ouvrages. » Aucun document n'indique quelle fut la réaction de la directrice en lisant les résultats des sondages. A travers eux, se manifeste le goût plutôt conservateur des auditeurs. Les efforts pour faire connaître des partitions récentes ne semblent pas avoir porté leurs fruits. Seul Arthur Honegger est plébiscité pour une œuvre nouvelle à Nantes ou déjà entendue à la Schola. Marguerite Le Meignen, en ce qui concerne les « œuvres à créer », semble en tenir compte partiellement dans la construction des programmes postérieurs au 28 février 1930.

Œuvres plébiscitées dans le premier référendum
et entendues à la Schola après le 28 février 1930

Titres des œuvres	Dates des concerts
Maurice Ravel, <i>Boléro</i> , ballet	1931, le 20 février
Ludwig van Beethoven, <i>Missa Solemnis</i> , messe en ré majeur op. 123	1934, le 22 janvier
Alexandre Borodine, <i>Knyaz Igor [Le Prince Igor]</i> opéra, extraits	1935, le 3 janvier

Quatre des neuf titres proposés seront joués. Mais une remarque s'impose : Les *Danses polovtsiennes* du *Prince Igor* ne sont pas une nouveauté : elles ont déjà été entendues le 14 mars 1924 et *Nuits dans les jardins d'Espagne* le 14 février 1930.

Les *desiderata* des auditeurs concernant les « œuvres à reprendre » ne sont pas mieux respectés.

Œuvres « à reprendre » souhaitées par les auditeurs
et entendues à la Schola après le référendum

Titres des œuvres	Dates des concerts
Félix Mendelssohn, <i>Symphonie n°3 en la mineur « Schottische » [« Écossaise »]</i> op. 56	1938, le 10 mars
Ludwig van Beethoven, <i>Symphonie n°9 en ré mineur</i> op. 125	1939, le 20 mars
Jean-Sébastien Bach, <i>Passion selon saint Jean</i> , BWV 245	1934, le 19 mars ; 1943, le 12 avril
Hector Berlioz, <i>La Damnation de Faust</i>	1934, le 26 novembre ; 1938, les 29 juin et 1 ^{er} juillet ; 1943, le 31 mai
Vincent d'Indy, <i>Le Chant de la cloche</i>	1932, le 1 ^{er} février

Seulement deux des quatre symphonies attendues et quatre des sept partitions avec chœurs sont rejouées. Aux résultats du premier référendum était joint un second questionnaire portant sur le choix des artistes. A nouveau Marguerite Le Meignen pose deux questions, sans suggérer aucun nom : « quel nouvel artiste désirez-vous comme

chef d'orchestre, cantatrice, chanteur, instrumentiste solo » et les mêmes rubriques concernant ceux que les auditeurs souhaitent voir revenir. Les réponses sont attendues jusqu'au 15 avril mais le résultat n'est pas annoncé pour une date précise. Les archives de la Schola ou la presse nantaise ne fournissent pas les réponses à ce second référendum. Les réponses aux questionnaires recueillent des titres d'oeuvres, sans préciser si celles-ci seront entendues intégralement ou sous forme d'extraits. Il convient donc maintenant d'examiner l'habitude des coupures dans les partitions.

Les coupures et les adaptations

Interpréter certaines œuvres avec des coupures est une constante à la Schola¹⁰⁵⁰. Cette pratique est généralisée au XIX^e siècle et perdure au siècle suivant¹⁰⁵¹. C'est le plus souvent la directrice de la Schola qui propose de tailler dans les partitions, tout en sollicitant l'avis du chef d'orchestre. Les solistes sont habitués à ne pas chanter intégralement les œuvres conséquentes¹⁰⁵².

La suppression de certaines pages, plus ou moins nombreuses, répond à plusieurs préoccupations. La plus fréquemment évoquée concerne la durée des œuvres, jugée excessive tant par les critiques que les interprètes¹⁰⁵³. Le désir de proposer aux

1050 « Nous faisons quelques coupures, bien entendu » écrit, à propos de la *Passion selon saint Jean*, Marguerite Le Meignen. Lettre à Georges Cathelat le 18 février 1943, ASCN, dossier 1943.

1051 A propos du *Requiem* de Verdi, Adolphe Delavaud note : « Comme les Passions de Bach qui sont des œuvres colossales, des monuments immenses, quelques longueurs existent, par conséquent quelques coupures seraient bienvenues. Les oreilles modernes ne sont guère faites pour recueillir et savourer sans fatigue toutes les beautés mystiques que le grand cantor a semé à profusion. » *Le Populaire*, 7 décembre 1932.

1052 Par exemple, le 2 novembre 1920, le chanteur Charles Murano demande s'il doit chanter le rôle de Faust sans coupure ; ASCN, dossier 1920. Le 27 octobre 1926, Jean Bourbon pose une question semblable à propos de *Parsifal* donné en oratorio. « j'irai chanter avec plaisir Amfortas de *Parsifal* le 29 novembre. Veuillez me dire les coupures que vous faites sans doute ; sont-elles nombreuses dans ma partie ? » ASCN, dossier 1926. Voir Yannick Simon, « Contribution à l'étude des coupures à travers l'exemple de *Lohengrin*, entre Bruxelles et la France (1870-1908) », *Revue de musicologie*, Tome 98 (2012) n°2, p.405-420.

1053 Adolphe Delavaud admire *Parsifal* « quoique certaines longueurs (malgré les coupures appropriées) y soient encore fâcheuses. » *Le Populaire*, 20 décembre 1926. Seltifer aurait aimé des coupures dans le *Requiem* de Verdi, « sans dommage pour cette œuvre inégale. » *Le Phare*, 5 décembre 1932. Le 24 juin 1928, il envoie à Marguerite Le Meignen « pour consultation », le programme de *l'Oratorio de Noël* qu'il a chanté précédemment. « Toutes les indications sont prises d'après la version Collin, éditeur Choudens. On doit pratiquer de sérieuses coupures, l'œuvre entière étant absolument trop longue. Si mes souvenirs sont exacts, je pense que la durée d'exécution avec les coupures indiquées est environ de 2h ¼. » ASCN, dossier 1929. En 1934, Albert van Raalte préconise, dans l'air de contralto n° 11 « une coupure de G à la quatrième mesure dans I. (Cet air serait trop long.) » Voir les

auditeurs des œuvres variées au cours d'un concert conduit à des réductions dans leur longueur. Ainsi Marguerite Le Meignen prévoit de réunir dans une même soirée *L'Enfant et les sortilèges* de Ravel et *Les Tableaux d'une exposition* de Moussorgsky orchestrés par Ravel, partitions qui ne peuvent être entendues intégralement dans le cadre d'un seul concert. Le choix des coupures s'avère délicat¹⁰⁵⁴. Un autre argument en faveur des coupures est la crainte d'ennuyer le public¹⁰⁵⁵. Le même argument d'une fatigue, supposée, du public, est repris par Marguerite Le Meignen : elle adresse un courrier en ce sens à Marius-François Gaillard qui doit diriger la *Passion selon saint Jean* en 1943 et justifie ses décisions¹⁰⁵⁶. Les coupures ne sont, d'ailleurs, pas toujours définitivement arrêtées avant le concert¹⁰⁵⁷. Un autre argument conduit à tronquer les partitions : certains passages sont jugés trop périlleux. Il s'agit alors d'une adaptation. Gabriel Pierné demande à la directrice de la Schola de supprimer un numéro des *Paysages franciscains* qu'il considère comme trop difficile¹⁰⁵⁸. Bannir une partie de l'œuvre n'est pas sans conséquence : le sens de l'œuvre peut en être faussé¹⁰⁵⁹. La fatigue vocale peut être un argument pour enlever certaines pages¹⁰⁶⁰. Enfin, une coupure peut permettre une modification de la partition : dans les pages de conseils d'Albert van Raalte, le chef d'orchestre propose de passer le choral n° 56 et d'y

« indications » déjà citées.

1054 « J'ai examiné longuement les coupures possibles dans *L'Enfant* et j'en arrive à cette conclusion que c'est bien dommage d'en enlever beaucoup et que nous ferions peut-être mieux de mettre en seconde partie seulement les *Tableaux*. » Lettre à Albert Wolff, 9 octobre 1933 ; ASCN, dossier 1933.

1055 Le 13 novembre 1933, Albert Wolff écrit : « Il ne faudrait pas que *L'Enfant et les sortilèges* dépasse les 20/22 minutes sinon, à mon avis, l'intérêt tomberait. » ASCN, dossier 1933. Il est d'ailleurs étrange que la directrice de la Schola propose « un Ravel instrumental » pour compléter une partition qu'elle a amoindrie. Lettre à Albert Wolff, 23 décembre 1933 ; ASCN, dossier 1933.

1056 « Nous donnerons l'arioso qui est une page exquise et pratiquons quelques coupures à la place. Voulez-vous passer le choral 21 qui devait commencer la seconde partie et qui n'est pas nécessaire s'il n'y a pas d'entracte à proprement parler et le solo de basse avec chœur n°48 p. 130 ? Faire une coupure de la lettre I à la septième mesure de K, ou bien le solo de basse avec chœur n°60 p. 166 ? Il me semble que la basse aurait assez comme soli de l'arioso et du n°48 ou 60 au choix. Le public est plus fatigué. Il y aurait avantage à élaguer. » Lettre à Marius-François Gaillard, 18 mars 1943 ; ASCN, dossier 1943.

1057 « Pour la coupure de l'air de basse n°34 [dans *Le Messie*] on verra à la répétition. Il est toujours plus facile de couper que de rajouter un morceau non travaillé. » Courrier du secrétaire d'Albert Wolff, 23 janvier 1929 ; ASCN, dossier 1929.

1058 « Pour les *Paysages franciscains*, le n°2 est trop difficile. Je vous demande donc de nous borner aux n°1 et n°3. » Courrier du 14 novembre 1921. ASCN, dossier 1921.

1059 Adolphe Delavaud remarque que les deux numéros (confiés aux chœurs) qui ont été rayés de *Psyché* de César Franck « lui font perdre une partie de sa signification. » *Le Populaire*, 9 avril 1924.

1060 « L'air de Pierre est beau mais en le supprimant, vous me soulagez un peu. Je ne vais pas m'en plaindre » note Georges Cathelat le 23 mars 1943. ASCN, dossier 1943.

substituer celui de la *Passion selon saint Matthieu* « O Haupt voll Blut und Wunden » dont les dernières mesures seraient chantées pianissimo, bouche fermée¹⁰⁶¹. La demande est refusée par la directrice de la Schola. Certains chanteurs contestent les choix de Marguerite Le Meignen. Le 23 mars 1943, Georges Cathelat développe ses arguments au sujet de la *Passion selon saint Jean*. Sans se soucier véritablement de la signification du texte, du but poursuivi par le librettiste et le compositeur, il envisage seulement ce qui peut lui convenir vocalement¹⁰⁶².

Les coupures ne sont pas toujours identiques lorsqu'une même œuvre est jouée plusieurs fois. L'exemple de la *Passion selon saint Jean* qui comporte, dans la dernière version de Bach, 63 numéros, est significatif¹⁰⁶³. Cinq exécutions ont lieu à Nantes, deux en 1924, une en 1926, une en 1934, la dernière en 1943¹⁰⁶⁴. Nombre de numéros et nombre de mesures sont supprimés comme le montre le tableau suivant.

Date du concert	Chef d'orchestre	Nombre de numéros supprimés	Nombre de mesures supprimées
1924, 7 avril	Lacerda	23	371
1924, 7 mai	Lacerda	11	256
1926, 1 ^{er} avril	Lacerda	11	256
1934, 19 mars	Van Raalte	16	332
1943, 12 avril	Gaillard	18	368

La partition intégrale de la *Passion selon saint Jean* comporte 1 927 mesures. La première exécution supprime donc environ 19,25 % de la musique, la seconde et la troisième 13,28 %, la quatrième 17,23 %, la dernière 19,10 %.

Les versions dirigées par Francisco de Lacerda sont très différentes. La première, le 7 avril 1924, retranche un grand nombre de numéros, six dans la première

1061 Albert van Raalte indique qu'il ne connaît pas les paroles en français.

1062 « Au sujet des coupures, je trouve (et pourtant cela n'est pas de mon domaine) qu'elles n'ont pas faites avec tout le soin nécessaire. On supprime huit numéros de suite et par contre on maintient à la fin un bavardage un peu inutile et fatiguant pour l'auditeur qui, après la mort du Christ ne s'intéresse plus à l'œuvre. De même la suppression du n°31, l'arioso, n'est pas très heureuse. C'est peut-être la plus belle page de musique de l'œuvre. C'est une coupure très hardie que les plus indépendants n'ont jamais faite. Je regrette le récit n°39 mais cela est un détail. » ASCN, dossier 1943.

1063 Voir la partition pour piano et chant dans l'édition Choudens, conservée à la Schola.

1064 Voir en annexe n°35 les divers numéros de chaque audition.

partie, dix-sept dans la seconde alors que la deuxième et la troisième n'enlèvent que onze numéros. Les coupures affectent surtout les récitatifs, mais aussi les chœurs ou les chorals, rarement les airs. Lacerda, le 7 avril 1924, écarte deux airs pour solistes¹⁰⁶⁵. Les trois chefs d'orchestre suppriment l'aria pour ténor n°32. Ils doivent juger que les numéros passés sous silence ralentissent l'action ou sont une redondance. Tous bannissent les numéros 36 à 42, réunissant un choral, quatre récitatifs et deux chœurs. Les textes évoquent les hésitations de Pilate que le récitatif n° 39 a déjà racontées. Les numéros retenus mettent en valeur le point culminant de l'œuvre, le récit de la Crucifixion, rejetant dans l'ombre quelques épisodes considérés comme moins importants. L'action se trouve ainsi resserrée. Albert van Raalte propose en outre de passer sous silence certaines mesures : dix-neuf dans l'air d'alto n° 11 (« cet air serait trop long » dit-il¹⁰⁶⁶), le second couplet du choral n° 27, dix mesures dans le récitatif n° 45 qui précisent les trois langues utilisées dans l'écrit apposé sur la Croix : « Jésus de Nazareth, le roi des Juifs », neuf mesures dans le récitatif n° 61, qui évoquent le rôle de Nicomède, quarante-sept mesures dans le dernier chœur n° 62 qui sont un *Da capo*¹⁰⁶⁷. Albert van Raalte ne fait pas savoir comment s'opèrent les raccords. Aucun compte rendu n'évoque les réactions du public ou des critiques entendant des partitions tronquées, hormis Philibert Biton qui loue l'initiative d'Albert van Raalte¹⁰⁶⁸.

La principale modification de la partition concerne la place des entractes, c'est à dire le changement de la durée des deux parties de la *Passion selon saint Jean*¹⁰⁶⁹. La

1065 Le 7 avril 1924, Lacerda supprime les numéros 31 (arioso de basse) et 32 (aria pour ténor.)

1066 Les mesures supprimées reprennent le début de la mélodie de la voix d'alto.

1067 La partition conservée à la Schola porte encore le trombone qui servit à réunir les pages supprimées.

1068 « La suppression de certains points intempestifs, vue la traduction, nous a fait encore admirer l'intelligence du chef. » Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1934. Paul Ladmirault est l'un des rares auditeurs à s'élever contre l'audition de partitions incomplètes. Il regrette vivement les coupures « infligées au chef d'orchestre » dans une autre partition de Bach, la *Messe en si mineur*. « Nous avons été très fâché de ne pas entendre le deuxième *Kyrie*, le *Gratias agimus* du *Gloria*, le *Patrem omnipotentem* du *Credo*, le *Confiteor* terminé par la sublime résurrection des morts et le premier *Hosanna* du *Sanctus*. Il n'y avait qu'à commencer la messe à 8 h que diable ! Et les trams auraient bien pu attendre les fidèles jusqu'à 1 h du matin. On n'entend pas si souvent du Bach à Graslin ! » *L'Ouest-Éclair*, 8 avril 1927. A nouveau, en 1930, Ladmirault fulmine contre les coupures dans Bach. Il s'élève alors contre une audition non intégrale de l'*Oratorio de Noël* : « On donne bien à Graslin du Meyerbeer ou du Donizetti jusqu'à une heure du matin. On peut bien nous offrir du Bach jusqu'à minuit 45 ! » *L'Ouest-Éclair*, 2 avril 1930.

1069 Le 15 février 1934, Albert van Raalte écrit à Marguerite Le Meignen : « Écrivez-moi vite ce que vous pensez pour le changement de l'entracte et surtout si je n'ai pas été très embarrassant. » ASCN, dossier 1934. Souligné dans le texte. La modification du plan adoptée suscite un nouveau courrier du chef d'orchestre, le 4 mars 1934 : « Comme nous le ferons maintenant il faut compter environ quatre-vingts minutes environ pour la première partie et cinquante pour la deuxième. Cela vaut toujours

soirée du centième concert de la Schola que dirige Albert van Raalte et la dernière exécution confiée à Marius-François Gaillard adoptent un plan hardi : les deux chefs d'orchestre ne respectent pas les deux parties indiquées par Bach, modifiant ainsi la pensée du compositeur¹⁰⁷⁰. La première partie est augmentée des numéros 21 à 52, avec plusieurs coupures. Pour ne pas enchaîner deux chorals, les numéros 20 et 21, Albert van Raalte et Marius-François Gaillard suppriment le choral 21 et le replacent en début de seconde partie¹⁰⁷¹.

Tailler dans une œuvre n'est pas sans conséquences. Ainsi, Enrique Arbos refuse la réduction à deux fragments de *L'Amour sorcier* proposé par Marguerite Le Meignen¹⁰⁷². Effectuer des suppressions d'un grand nombre de pages dans une partition modifie l'œuvre entière. Le 20 décembre 1926, la Schola donne *Orfeo* de Monteverdi, tel que Vincent d'Indy avait coutume de le faire entendre. Le programme de salle cite le chef d'orchestre-compositeur pour qui certains actes sont « inutiles »¹⁰⁷³. Marguerite Le Meignen, envisage une « sélection » de *L'Enfant et les sortilèges*, à deux reprises, en 1933 et en 1934. Elle ajoute un récitant, afin que l'œuvre soit comprise par le public¹⁰⁷⁴. Deux courriers à Albert Wolff expliquent ce choix. Les communiqués de presse antérieurs au premier concert et le compte rendu de Seltifer indiquent que « les différents tableaux sont reliés entre eux à l'aide de l'argument écrit spécialement par Colette »¹⁰⁷⁵.

mieux cependant que vingt-six minutes de première partie et plus de cent pour la deuxième. » *Idem*.

1070 Albert van Raalte précise : « Je propose de ne pas faire un entracte ici [après le n°20.] La première partie serait bien plus courte que la seconde, ce qui fatigue à la fin. Je préférerais faire l'entracte après le n°52, ce qui se fait très souvent. » Document sans date, ASCN, dossier 1934.

1071 Voir en annexe n°35 les diverses coupures effectuées par les chefs d'orchestre dans la *Passion selon saint Jean*. Voir aussi les notes d'Albert van Raalte déjà citées contenues dans le dossier de 1934.

1072 « Il est tout à fait impossible de donner *L'Amour sorcier* dans la forme que vous proposez, Danse rituelle du feu puis Chanson du chagrin d'amour. Falla ne consentirait jamais (et moi non plus je ne vous le conseillerais pas) de donner seulement deux petits fragments d'un ensemble qui ne dure que quinze minutes. Du reste, la Chanson ne termine pas. Il faut l'enchaîner avec le reste. Voilà comment devrait être l'exécution de *L'Amour sorcier*; seul moyen que cela puisse plaire, autrement, cela tomberait à plat. » Courrier du 9 décembre 1921, ASCN, dossier 1922.

1073 « Cette sélection a été faite de manière à former un tout qui se tient musicalement aussi bien que dramatiquement, et qui donne, en dépit de la suppression de deux actes inutiles au drame, une notion suffisamment complète du chef-d'œuvre. » ASCN, carton « programmes » n°1.

1074 A Albert Wolff, elle dit, le 4 août 1933 : « *L'Enfant et les sortilèges* aurait un gros succès, je crois, à condition d'avoir un récitant donnant l'argument. » ASCN, dossier 1933. « Je prends tout de suite au chœur final et madame Villard dira les explications nécessaires. En 1934, l'œuvre ayant été « redemandée » le même parti-pris est adopté. Lettre du 15 novembre 1933 ; ASCN, dossier 1933.

1075 Voir coupures de presse slnd, ASCN, dossier 1933.

L'observation des programmes d'hiver a montré des choix éclectiques, accordant une part non négligeable à la musique récente¹⁰⁷⁶. Toutefois, ni Mahler, ni Bartók ne sont joués à Nantes alors que Georges-Martin Witkowski n'hésite pas à les faire découvrir aux Lyonnais. Marguerite Le Meignen, tout en se montrant curieuse de musique nouvelle, reste prudente dans sa programmation afin de ne pas éloigner le public des concerts de la Schola.

1076 « L'ultra moderne, j'adore ça ! Cela fait hurler Chichille [Georges Ganuchaud, vice-président de la Schola?] mais je le donne quand même » écrit Marguerite Le Meignen à Albert Wolff, le 27 avril 1937. ASCN, dossier 1937.

Chapitre II : Les concerts d'été

En plus des concerts d'hiver, un certain nombre de concerts ont lieu l'été. Le but poursuivi par la directrice de la Schola et le contenu des programmes sont bien différents. Très tôt, Marguerite Le Meignen songe à organiser, l'été, des concerts populaires. Elle répondrait à un vœu de la mairie de Nantes¹⁰⁷⁷. Le même phénomène est observé à Lyon¹⁰⁷⁸. Le premier concert, au bénéfice des colonies de vacances de Nantes, a lieu en 1929. Ces prestations donnent rapidement lieu au versement d'une subvention spécifique du syndicat d'initiative¹⁰⁷⁹. Les programmes doivent tenir compte de l'absence de plusieurs instrumentistes partis traditionnellement jouer dans les villes d'eau, surtout les instrumentistes à vent chefs de pupitre¹⁰⁸⁰. Apparus timidement en 1929, les concerts d'été sont réguliers entre 1934 et 1939. Interrompus par la déclaration de guerre, ils reprennent dès 1941 puis sont à nouveau absents de 1942 à 1945. Après cette dernière date, et l'année suivante, ils connaissent une nouvelle vie, investissant même en 1945 et 1946 le théâtre Graslin pour les représentations de *Snegourotchka* et de *Carmen*. Deux types de programmes coexistent : des chœurs nécessitant un accompagnement orchestral réduit et des ouvrages lyriques conséquents¹⁰⁸¹.

Les premiers concerts d'été sont hétéroclites. La première prestation, en 1929, associe la Schola à l'Union philharmonique, Marguerite Le Meignen et d'Augustin Boizard se partageant la direction. Quatre à cinq mille personnes, dit la presse, occupent la cour du château des Ducs, où une estrade a été montée devant le grand logis. L'éclairage soigné imite des corbeilles de fleurs. La Schola reprend des chœurs déjà travaillés, met en valeur ses solistes dans des chansons populaires, tandis que la

1077 A Pierre Monteux, elle écrit le 11 mai 1936 que des concerts d'été sont demandés par la mairie et le syndicat d'initiative. ASCN, dossier 1936.

1078 Voir Yves Ferraton, *Cinquante ans de vie musicale à Lyon, op.cit.*, p. 163-165.

1079 Sans se démonter, Marguerite Le Meignen adresse la facture de l'accord du piano, au château, à la mairie... qui la refuse. Courrier de la maison Harambat, 5 juillet 1929 ; ASCN, dossier 1929.

1080 A Vichy, dès le début du vingtième siècle, la liste des membres de l'orchestre permet de relever les noms de quelques musiciens de l'orchestre du théâtre de Nantes qui jouent aussi dans l'orchestre de la Schola. Voir le catalogue d'exposition *La belle époque à Vichy*, musée de l'Opéra de Vichy, Vichy, Vidal, 2013.

1081 Marguerite Le Meignen a dû, très tôt, songer à proposer au public des ouvrages lyriques. Dans une lettre datée du 12 novembre 1920, Jeanne Montjovet refuse le rôle d'Iphigénie. « Vraiment non, tant que je pourrai je ne ferai pas de théâtre [...] Il faudra que mes amoureux (!!!) m'aient complètement dans l'austérité du concert. » ASCN, dossier 1920. Nous respectons la ponctuation de la rédactrice.

« Philhar » exécute des pages symphoniques¹⁰⁸². En 1934, la formule semble toujours se chercher. Le public applaudit pêle-mêle des extraits d'œuvres de Bach, de Gluck, de Brahms, de Haendel et de Wagner, des chansons populaires harmonisées. En 1935, le public écoute un programme toujours peu homogène. Les chansons de Gustave Nadaud écrites en 1850 voisinent avec une marche de Louis Ganne, *Plaisir d'amour* de Martini et *Le Beau Danube bleu* de Johann Strauss qui suscitent des applaudissements nourris. La Schola enfantine, groupement d'enfants réalisé par Marguerite Le Meignen, participe à plusieurs concerts dans un répertoire adapté. *Les Chansons de Bob et Bobette*, de Groffe et Zimmermann, le Chœur des gamins extrait de *Carmen* mettent en valeur les voix enfantines. L'année suivante le contenu des soirées est trouvé. Marguerite Le Meignen, utilisant les seules ressources de la Schola, propose de très nombreuses chansons populaires harmonisées par Julien Tiersot, Joseph Canteloube ou Vincent d'Indy. Pour varier le programme, la directrice de la Schola utilise un répertoire bien connu du public comme, par exemple des extraits de *Carmen* ou de *La Damnation de Faust*. De plus, le groupe de jeunes danseuses stylées par leur professeur, madame Gruss, est propre à attirer les spectateurs¹⁰⁸³.

Quelques concerts exceptionnels font appel à la Schola nantaise¹⁰⁸⁴. Ils ont surtout lieu l'été, excepté l'un d'eux : le 20 novembre 1932 la Schola participe aux fêtes célébrant le quatrième centenaire de la réunion de la Bretagne à la France. Le président du Conseil, Édouard Herriot est convié. La mairie octroie mille francs pour l'achat de partitions. La participation de la Schola est réduite et Marguerite Le Meignen a dû batailler ferme pour s'imposer lors de la soirée de gala donnée à Graslin. La directrice semble alors se réconcilier avec Louis Brisset, le nouveau directeur du conservatoire qu'elle dénigre vigoureusement par ailleurs, comme nous le verrons dans la dernière partie de notre étude. Elle ne craint pas de lui demander d'adapter des paroles sur des œuvres préexistantes¹⁰⁸⁵ ! Finalement, les deux cent choristes chantent a cappella cinq

1082 Voir annexe n°37, concerts d'été.

1083 Voir précédemment p. 147.

1084 Le préfet de Nantes adresse une convocation à Marguerite Le Meignen, le 19 octobre 1928. Les représentants des différents groupements susceptibles d'apporter leurs concours à l'organisation des fêtes nationales à Nantes se retrouveront à la préfecture le 22 octobre. Lettre du préfet, Paul Mathivet, 19 octobre 1928. ASCN, dossier 1928.

1085 « Pourrait-on adapter des paroles "genre breton" sur un choral de Bach ou sur la *Marche héroïque* de Saint-Saëns ? Mais que dirait la Société des Auteurs ? » Lettre du 29 août 1932. ASCN, dossier 1932.

chansons populaires.

Chansons populaires harmonisées
Concert du 20 novembre 1932 au théâtre Graslin

Titre des chansons populaires	Harmonisation de ...
<i>La chanson du jeune soldat</i>	Vincent d'Indy
<i>Au son du fifre</i>	Louis Bourgault-Ducoudray
<i>Adieux à la jeunesse</i>	Louis Bourgault-Ducoudray
<i>La Lisette</i>	Vincent d'Indy
<i>Chanson de la mariée</i>	Francisque Darcieux

Marguerite Le Meignen dirige, dissimulée par un rideau de feuillages¹⁰⁸⁶. La prestation de la Schola se termine par l'hymne breton *Bro goz ma zadou*¹⁰⁸⁷. Mettre en valeur des événements nantais, comme la venue dans la ville de l'escadrille de sous-marinières de la seconde escadre de l'Atlantique, au mois de juillet 1934, n'est jamais négligé par Marguerite Le Meignen. Elle adapte son programme à la circonstance. Les officiers et les marins de L'Archimède et de l'Achille assistent au concert donné « en leur honneur »

1086 Le 10 novembre 1932, elle demande au directeur du théâtre « deux praticables [pour 200 choristes], un décor fermé par le rideau Gémier, un piano à l'entrée des coulisses et des arbustes sur les coins de la scène de façon à ce qu' [elle] soit dissimulée complètement. » ASCN, dossier 1932.

1087 Cette dernière partition fait l'objet de divers échanges entre Marguerite Le Meignen et des musiciens nantais. A Marguerite Le Meignen qui demandait, le 11 octobre 1932 son harmonisation de l'hymne breton, le compositeur Paul Ladmiraault répond : « Mon arrangement de *Bro goz* à quatre voix est la propriété du Cercle celtique nantais qui l'a copié et transposé pour sa chorale dont mademoiselle Brelet est répétitrice. Je ne puis songer à lui demander le prêt de ce matériel, le Cercle celtique ayant refusé de participer aux fêtes pour lesquelles son concours avait été demandé. Moi-même je trouve la célébration de cet anniversaire inopportune et même déplaisante pour la Bretagne dont l'union a été obtenue par la menace ainsi que le notait *L'Ouest-Éclair* lui-même (pourtant unioniste) en juillet dernier. » Lettre sans date, ASCN, dossier 1932. Mots souligné par Ladmiraault. Bougon, Ladmiraault manifeste sa réprobation dans le compte rendu du concert du 19 février 1934, « 99° ou 100° concert, si l'on compte l'audition devant monsieur Herriot à l'occasion de je ne sais plus quoi. Mais en réalité 99° l'audition précitée n'ayant qu'une médiocre importance. » *L'Ouest-Éclair*, 1^{er} février 1934. Marguerite Le Meignen, toujours tenace, demande alors à Simon Borelli, directeur de Graslin, de faire accompagner l'hymne breton, chanté à une voix, par l'orchestre du théâtre qui, auparavant, aura joué diverses pièces. Elle prévoit de faire copier par Louis Martin les parties d'harmonie qui auront servi à la Musique municipale le matin, au Château des Ducs, en gardant le ton de *mi* bémol. (Lettre à Borelli, 10 novembre 1932, ASCN, dossier 1932.) L'exécution de l'hymne breton donne lieu à un certain flottement parmi les auditeurs. Le cortège des figurantes d'Anne de Bretagne s'étant levé pendant l'hymne, le président Herriot « resta assis puis se leva[...] sans d'ailleurs marquer autre chose qu'un peu de gêne » note *L'Ouest-Éclair* le 21 novembre 1932.

cours de la République. Marguerite Le Meignen, qui dirige, fait insérer dans la soirée *Les Gars de la marine* que les militaires et le public reprennent en chœur¹⁰⁸⁸.

Monter des ouvrages lyriques a toujours tenté la directrice de la Schola¹⁰⁸⁹. L'œuvre fétiche de Marguerite Le Meignen, qu'elle propose d'abord sous forme d'extraits, est *Orphée et Eurydice* de Gluck¹⁰⁹⁰. Après une prestation en 1930, l'opéra est rejoué en 1937. La conception de l'œuvre s'affine au cours des années. Le choix de la partition répond à plusieurs critères. C'est une œuvre dont le fameux air d'Orphée est bien connu de la plupart des auditeurs. Marguerite Le Meignen espère donc que ceux-ci viendront en foule. La directrice de la Schola invente une mise en scène importante¹⁰⁹¹. Le coût de la représentation ne devrait pas être trop élevé car l'œuvre est tombée dans le domaine public et n'entraînera pas le versement de droits d'auteurs. De plus, l'orchestre dirigé par Marguerite Le Meignen qui évite ainsi de verser un cachet à un chef invité, ne nécessite pas un grand nombre d'instrumentistes¹⁰⁹². D'autre part, seulement deux cantatrices parisiennes sont engagées, les autres rôles étant assurés par les coryphées de la Schola. En 1937, Marguerite Le Meignen organise trois représentations, deux pour tout public, la dernière plus spécialement destinée à un public populaire¹⁰⁹³. Les tarifs établissent la différence. Les places des deux premiers concerts sont à 15, 10, 5, 2

1088 Voir *L'Ouest-Éclair*, 5 et 8 juillet 1934. Paul Ladmirault donne de la soirée un commentaire amusé : les marins « s'élançant sur l'estrade et mêlent leurs voix mâles aux scholistes, et tous les auditeurs de chanter avec eux. » La soirée se termine par un ballet de l'école de danse.

1089 Voir précédemment la tentative pour proposer *L'Étranger* avec une mise en scène, p. 22.

1090 Le 26 juin 1930, une représentation est organisée au Parc de Procé, rappelle, en 1937, Paul Ladmirault. Elle eut lieu « dans un très beau cadre, au bas d'une prairie en amphithéâtre » mais dans des conditions climatiques déplorables puisque l'orchestre joue « sous la bruine » et Marguerite Le Meignen dirige « un parapluie à la main. » *L'Ouest-Éclair*, 1^{er} juillet 1930.

1091 Le communiqué de presse non daté rédigé par Marguerite Le Meignen précise « il ne s'agit pas d'un concert mais bien de soirées théâtrales complètes. » Les électriciens du théâtre sont requis pour organiser « des éclairages indirects toujours d'un si heureux effet. » ASCN, dossier 1937. Dès le 29 janvier 1937 Marguerite Le Meignen soumet son projet au président du syndicat d'initiative de Nantes. « Le décor naturel, le fond d'arbres, les pentes douces du chemin de ronde, les ruines de l'ancien château se prêteraient à merveille à ces représentations. Madame Le Meignen assurerait la direction des études musicales, la création et confection des costumes, accessoires, décorations, guirlandes. Pour la mise en scène elle demanderait la collaboration de Paul Greslé et pour les ballets, danses, figuration, celle de madame Gruss. » ASCN, dossier 1937.

1092 Une lettre à Douillard, délégué de l'orchestre, datée du 13 juin 1937, demande les tarifs de l'orchestre pour trois répétitions et trois représentations, avec éventuellement une « radio. » Marguerite Le Meignen souhaite en ce qui concerne les cordes, dix premiers violons, huit seconds, six altos, six violoncelles, quatre contrebasses, plus une harpe et l'harmonie. « Par raison d'économie, j'assurerai la direction de la soirée. » ASCN, dossier 1937. La liste de présence de l'orchestre contient les noms de douze chefs de pupitre et vingt-neuf autres musiciens.

1093 L'affiche indique « trois représentations populaires données sous le patronage de la municipalité de Nantes. » ASCN, dossier 1937.

francs, celles du dernier à 5, 3, 1 francs. Dans l'esprit de Marguerite Le Meignen, il s'agit « d'éduquer les masses » comme si elle adhéraient aux souhaits du Front Populaire¹⁰⁹⁴. Pour obtenir la venue d'un public populaire, le communiqué de presse, non daté, précise que la représentation de samedi permettra aux « travailleurs » d'applaudir l'ouvrage lyrique « en une soirée de veille de congé. » La mairie, sollicitée, accorde la gratuité du matériel et de sa mise en place à la condition que la représentation à tarif réduit ait lieu. L'éditeur, Feret-Marcotte envoie trois partitions piano-chant, trente parties de soprano, autant de contralto, vingt de ténor et trente de basses. Il accorde une remise de 25 %¹⁰⁹⁵. La publicité du spectacle est aussi soignée que pour les concerts d'hiver. La directrice de la Schola écrit à René Doire pour demander d'insérer l'annonce des représentations dans *La Page musicale* dont il est le directeur¹⁰⁹⁶. Elle obtient de Georges Huisman, directeur général des Beaux-Arts à Paris, que Georges Migot vienne à Nantes présenter la soirée et assurer les commentaires de l'œuvre durant les deux entractes puisque le premier concert est radiodiffusé¹⁰⁹⁷. Selon Marguerite Le Meignen les Parisiens se déplaceraient à Nantes et la foire commerciale permet d'espérer de nombreuses entrées¹⁰⁹⁸. Les prévisions de Marguerite Le Meignen s'avèrent justes. Le bénéfice financier dépasse les 19 000 francs, bien supérieur aux frais engagés. L'affiche donne une idée de l'importance des effectifs : 350 exécutants. Les ballets des pleureuses, des furies, des gnomes, des ombres, des nymphes, des amours (ce dernier réunissant des enfants de trois à six ans, dit le communiqué de presse précédemment cité) et la figuration sont interprétés par quatre danseuses et un danseur, participant au spectacle dont les ballets et la figuration ont été réglés par Yvonne Gruss. Les costumes et accessoires ont été réalisés par Marguerite Le Meignen aidée par six

1094 Lettre à Lise Daniels, 30 avril 1937 ; ASCN, dossier 1937.

1095 L'éditeur envoie la partition « dans l'arrangement Dörffel, le seul qui existe pour cette œuvre dans l'édition Peters. » Lettre du 4 mai 1937 ; ASCN, dossier 1937.

1096 Lettre du 20 juin 1937 ; ASCN, dossier 1937.

1097 Au directeur du poste de radiodiffusion de Nantes, Henri Martin, Marguerite Le Meignen demande, le 13 juin 1937, quatre mille francs, précisant qu'elle devrait demander plus, l'orchestre étant à sa charge. Le délégué répond en fournissant le montant des tarifs « en dérogation aux tarifs des concerts de la Schola » : répétitions à 25 francs, concerts à 60 francs pour les solistes, 50 francs pour les autres musiciens. « En cas de radio, majoration de 25 % à ajouter au cachet de la soirée diffusée. » Marguerite Le Meignen insiste pour que Georges Migot qui commente le concert, soit placé à côté du maire. Courriers du 18 juin et du 25 juin 1937 ; ASCN, dossier 1937.

1098 « Des services de cars relieront toutes les localités du département à Nantes » est-il annoncé dans le communiqué de presse. ASCN, dossier 1937.

membres des familles des exécutants, comme l'indique l'affiche¹⁰⁹⁹. Hélène Bouvier « contralto, premier prix de chant au concours international de Bruxelles 1936, soliste des concerts Padeloup » et Corry Beversluis « soprano soliste des concerts du Concertgebouw d'Amsterdam » sont aux côtés d'Antoinette Berthomé « soprano, soliste de la Schola de Nantes¹¹⁰⁰. » Des costumes blancs sont imposés à tous les solistes. Habilement, la directrice qui est aussi chef d'orchestre, fixe le début du spectacle à 21h 30 « pour laisser à l'acte du tombeau toute son émotion¹¹⁰¹. » Les éclairages sont très goûtés¹¹⁰². Mais surtout, le décor naturel enchante¹¹⁰³. L'article rédigé par Georges Migot, décernant des éloges dithyrambiques à Marguerite Le Meignen, se termine par : « Pourquoi un tel spectacle avec tous ses protagonistes ne serait-il pas donné à Paris¹¹⁰⁴ ? » Une dernière série de trois représentations a lieu au mois de juillet 1941, cette fois au théâtre Graslin et toujours sous la direction de Marguerite Le Meignen. Elles n'ont pas les qualités de celles de 1937. Une photo orne le compte rendu anonyme paru dans *L'Ouest-Éclair* le 15 juillet 1941. Il montre les deux solistes et, en arrière-plan, les danseuses qui semblent manquer d'espace¹¹⁰⁵.

Encouragée par le succès obtenu avec les trois représentations d'*Orphée et Eurydice*, qu'elle a dirigées en 1937, Marguerite Le Meignen n'hésite pas à monter à nouveau au pupitre pour donner, en juillet 1938, trois soirées consacrées à la *Damnation*

1099 ASCN, dossier 1937.

1100 Marguerite le Meignen fait savoir dans un communiqué de presse que « les rôles d'Orphée et d'Eurydice ont été travaillés sous le contrôle de mademoiselle Mathilde Watto, professeur de chant à l'Opéra de Paris et mis en scène par Georges Wague, premier mime à l'Opéra. » Document non daté, ASCN, dossier 1937.

1101 Lettre à Henri Martin, 13 juin 1937. ASCN, dossier 1937.

1102 « Rien de plus fantastique que les danses des démons éclairés par les projecteurs rouges et verts » dit Paul Ladmirault. *L'Ouest-Éclair*, 2 juillet 1937.

1103 « La scène dressée à droite de l'escalier central trouvait son prolongement logique dans les "praticables" naturels des sentiers accédant au chemin de ronde. Par les trouées de feuillage dont les projecteurs multipliaient à l'infini les gammes de vert, on vit passer les personnages humains que leur irréalité gardait de toute confusion avec les acteurs en scène. Cet effet de contraste purement visuel donnait à l'œuvre une étonnante cohésion et permettait au spectateur de ne pas dissocier, comme le théâtre l'oblige trop souvent à le faire, les éléments plastiques et spirituels du drame. » Coupure de presse slnd, signée J. ASCN, dossier 1937.

1104 Article slnd, ASCN, dossier 1937.

1105 « Il faut convenir qu'il n'est pas aisé de faire manœuvrer une figuration abondante sur une scène. Ce fut la pierre d'achoppement malgré la grâce et la bonne volonté des danseuses. Les jeunes filles de madame Gruss étaient plus aptes à jouer "les ombres heureuses" que les furies. » Les archives municipales conservent un courrier de Marguerite Le Meignen rédigé le 20 juin 1937. La directrice y décrit son projet, insistant sur le grand nombre de figurants. Dans un coin de la page, Ribrac, adjoint au maire inscrit : « Nous n'avons pas besoin de figurants, nous avons besoin de voix. » AMN 2 R 755.

de *Faust* de Berlioz, adapté à la scène par Raoul Gunsbourg, suivies de *Samson et Dalila* de Saint-Saëns dont les deux représentations au mois de juin 1939 sont un succès.

L'apothéose des concerts d'été est constituée par les six soirées consacrées à *Snegourotchka* de Rimskij-Korsakov¹¹⁰⁶. Le programme de salle, rédigé par Paul Greslé, retrace les difficultés innombrables surmontées par Marguerite Le Meignen et les nombreux appuis qu'elle a trouvés. Il insiste, en conclusion, sur le but de cette réalisation artistique. Selon lui, grâce à Marguerite Le Meignen, Graslin retrouverait sa superbe après des années de médiocrité¹¹⁰⁷.

La dernière saison estivale, au mois de juillet 1946, est occupée par *Carmen*. Marguerite Le Meignen signe la « réalisation artistique » laissant la baguette à Gustave Cloez. Paul Greslé ne craint pas, dans le programme de salle, de rendre hommage à l'instigatrice du projet et de justifier ces représentations qui s'avèrent très coûteuses¹¹⁰⁸. Le style du texte évoque nettement celui de Marguerite Le Meignen. Toutefois les comptes rendus sont partagés¹¹⁰⁹. Le critique M.D. relève une distribution inférieure à celle proposée par le théâtre municipal. Adolphe Delavaud juge la mise en scène discutable, note des « flottements dans les chœurs » qui seraient dus à la substitution, lors de la répétition générale, de la version de l'Opéra-Comique à celle de l'Opéra. Si *Carmen* allie une superbe voix à une plastique merveilleuse, le ténor ne chante pas juste, les autres voix sont quelconques. Pourtant, un articulet anonyme souligne que cette représentation grandiose empêchera le directeur du théâtre Graslin de faire aussi bien¹¹¹⁰. Très fière de son projet, Marguerite Le Meignen semble se réjouir de

1106 Voir précédemment p. 161.

1107 « Pouvons-nous espérer que cet effort de décentralisation artistique ne sera pas sans lendemain et qu'il marquera une date dans l'histoire de Graslin ? Si oui, ce sera vraiment la renaissance de l'art lyrique dans cette chère cité nantaise, toute fumante encore de ses ruines mais si riche pourtant de promesses d'avenir. » ASCN, carton « programmes » n°1.

1108 « *Carmen* fut, et demeure, l'un des triomphes de notre opéra-comique français. Aussi *Carmen* présentée par la Schola Cantorum de Nantes, n'a certes pas besoin d'être rajeunie. Mais grâce à l'appui financier des Beaux-Arts et de la municipalité de Nantes, grâce à l'appoint de ses masses chorales et à sa probité artistique, la Schola désire seulement faire rendre au chef-d'œuvre de Bizet le maximum de puissance musicale et théâtrale que cet opéra magnifique possède en lui-même et qu'il possédera toujours, pour la satisfaction des amateurs de beau théâtre. » ASCN, carton « programmes » n°1. Comme le souligne Hervé Lacombe, *Carmen* a fait l'objet de nombreuses adaptations. Voir Hervé Lacombe, *Bizet*, Paris, Fayard, 2000, 866 pages et Hervé Lacombe et Christiane Rodriguez, *La habanera de Carmen, naissance d'un tube*, Paris, Fayard, 2014, 224 pages.

1109 Tous les articles de presse s'indiquent que nous citons sont contenus dans le dossier de 1946.

1110 *Ouest-France*, le 9 juillet 1946 défend le théâtre Graslin, tout en reconnaissant la réussite de

la concurrence avec le théâtre de Nantes¹¹¹¹. Une mise en scène spectaculaire attire. Marc-André Bruneau parle d'un « délire individuel poussé à la 1 200^e puissance¹¹¹². » Les six chevaux du très aristocratique club équestre de La Gourmette ont ébahi plus d'un spectateur¹¹¹³. De telles dépenses ne seraient pas possibles sans de puissants soutiens : ils sont indiqués sur le programme de salle¹¹¹⁴. La réalisation a coûté fort cher. Les recettes se montent à 473 920 francs, les frais dépassent le million. Il faut construire de nouveaux décors adaptés au cyclorama alors que les matières premières sont presque introuvables au sortir de la guerre. La très nombreuse figuration dont une partie trouve place dans la fosse d'orchestre pousse Marguerite Le Meignen à envisager l'agrandissement de celle-ci. Le sous-ingénieur chargé du service des bâtiments communaux, s'inquiète de projets aussi grandioses alors qu'il est impossible de se

Marguerite Le Meignen. « Nul ne conteste qu'il est impossible au directeur, quel qu'il soit d'ailleurs, de notre scène municipale, avec les moyens dont il dispose, de nous présenter cet hiver un *Carmen* aussi grandiose que celui que nous venons d'applaudir. Nous craignons, en effet, qu'un parallèle entre les deux réalisations fasse un certain tort à notre scène lyrique près d'un public peu averti. [...] Madame Le Meignen a trouvé pour une représentation exceptionnelle de *Carmen* des concours que le directeur de notre théâtre ne peut solliciter pour chacun de ses galas. »

1111 ASCN, dossier 1946.

1112 *France nouvelle*, 13 juillet 1946. « Si la mise en scène de théâtre n'est qu'une affaire picturale et zoologique, il n'y a plus qu'à nommer Picasso et les frères Bouglione administrateurs du Théâtre Français. Car enfin, c'est bien là l'enseignement que l'on tire de cette reprise habillée de neuf. Quatre décors de Jean Bruneau (dont la palette n'est pas en cause), six canassons de la Gourmette [...] cependant ne jetons pas la pierre à madame Le Meignen. Elle a fait tout ce qu'elle pouvait. Raisonnablement. » ASCN, dossier 1946.

1113 Marguerite Le Meignen remercie chaleureusement le commandant Stéphane Brousset pour sa participation au spectacle. « Cher commandant et ami, Sur vos directives, j'ai envoyé un chèque de mille francs à monsieur de Torquat avec mes remerciements, mais c'est à vous surtout que je veux dire merci pour la magnifique partition de la Gourmette aux représentations de *Carmen*. Vous avez tout de suite, avec l'élan et la spontanéité qui sont les vôtres, adopté mon idée et l'avez réalisée au maximum ! Je vous assure que l'entrée des cavaliers sur leurs chevaux fringants était somptueuse et qu'on n'avait pas l'impression de "rosses" montées par d'élégants alguazils et piccadors ! On sentait les bêtes prêtes à piaffer sous la pression de mains expertes qui les tenaient !! au point que M. le maire en a eu ... chaud pour la sécurité des habitants de la fosse d'orchestre. Le mot "canassons" qui a fleuri sous la plume d'un jaloux a bien marqué la déception de ce jaloux devant la réussite complète ! Les gens de Paris sont repartis "éberlués" et déjà les échos m'arrivent de la capitale et de la "capitale de la capitale", c'est à dire du ministère de l'Éducation nationale. » ASCN, dossier 1946.

1114 « *Carmen* est mise en scène sur l'initiative de la direction des Arts et Lettres, avec l'appui de monsieur le maire de Nantes, de monsieur l'adjoint aux Beaux-Arts, de messieurs les membres de l'administration municipale et du syndicat d'initiative. » De très nombreux courriers sont échangés entre les membres de l'équipe municipale. Ils sont augmentés de notes des divers services. « Les crédits seront pris sur la subvention accordée par le ministère étant donné que cette reprise de *Carmen* répond aux directives données par le ministère » dit l'un d'eux, le 15 mai 1946. Le suivant, un jour plus tard, ajoute : « Je pense qu'il faut faire ces transformations [agrandissement de la fosse, renouvellement des décors] qui sont partie intégrante de l'effort artistique à Nantes, effort subventionné par l'État. » AMN 2 R 733. Mots soulignés par les rédacteurs.

procurer du bois et que trouver de la toile est extrêmement problématique¹¹¹⁵. Une note du maire, en marge du courrier, précise « subvention » pour répondre à la remarque. La directrice compte effectivement sur les subventions pour rembourser le déficit de *Carmen*¹¹¹⁶. Celle de la ville se monte à 612 639 francs. Elle est versée le 3 avril 1947¹¹¹⁷. Mais elle ne peut couvrir les frais considérables. Une très violente polémique, relayée par la presse nantaise, surgit alors au conseil municipal. Celui-ci s'insurge contre la dépense pour *Carmen* qui devra, à terme, être supportée par les contribuables¹¹¹⁸. Le journal *La Clarté* en date du 8 février 1947, indique que la production de *Carmen* est une « application du programme de décentralisation¹¹¹⁹. » C'est pourquoi le ministère de l'Éducation nationale verse à la Schola d'importants subsides¹¹²⁰. La directrice de la Schola est arrivée à ses fins : participer à la vie lyrique du théâtre Graslin.

Si, en produisant des concerts l'été, Marguerite Le Meignen a répondu au vœu du maire de Nantes, elle a également poursuivi ses buts personnels. La Schola travaille, le public est tenu en haleine, la directrice monte des programmes qui l'enchantent, étant

1115 AMN 2 R 733 *idem*.

1116 Un courrier de la mairie de Nantes daté du 16 mai 1946 et dont la signature est illisible, évoque une subvention ministérielle. « Au cours de l'entretien qu'il a eu avec M. le maire, M. Szyfer s'est étonné que l'avis de l'octroi à la ville de Nantes d'une subvention de trois millions au titre de la deuxième partie de l'année 1945, en vue du développement des activités artistiques, ne nous soit pas encore parvenue. Il a promis de s'occuper à nouveau de cette notification dès son retour à Paris. Depuis lors, nous n'avons rien reçu et nous ne pouvons évidemment employer quoique ce soit de la subvention avant qu'elle ait été officiellement attribuée et que nous ayons reçu de la même manière officielle, avis de ses modalités d'emploi (modalités que M. Szyfer a exposées verbalement à M. le maire.) Nous attendons toujours de même et avec non moins d'impatience le cahier des charges types de l'exploitation théâtrale qui nous a été également annoncé et qui nous obligera certainement à soumettre à nouveau au conseil municipal, pour mise au point, le règlement d'exploitation déjà voté. »

1117 Courrier sans date, « Ville de Nantes, finances générales », Schola Cantorum. Subventions accordées par la ville à la Schola Cantorum : « subvention destinée à combler le déficit des représentations de *Carmen*, versée intégralement à la Schola le 3 avril 1947. » ASCN, dossier 1946.

1118 « En février 1946, la municipalité a souhaité améliorer le fonctionnement du théâtre, en prolongeant la saison [...] Le 4 octobre, Nantes a été reconnue comme centre artistique régional avec un renforcement des moyens du théâtre Graslin. Le théâtre a été la cause, le 1^{er} mars 1947 d'un vif accrochage au conseil municipal entre le conseiller socialiste Bauvieu qui s'était opposé à l'octroi d'une subvention à la Schola Cantorum, et le maire qui le traita de "galopin prétentieux." » André Bovar, *1944 1965 Chronique d'une renaissance, op. cit.*, p. 29. Adolphe Delavaud écrit à son tour : « La Schola se lance dans l'opéra-comique. Il faut croire que, dans un domaine qui n'est pas le sien, elle bénéficie des plus grandes facilités. » Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1946.

1119 ASCN, dossier 1946. Le troisième tome de Jean-Charles Cozic et Dalie Garnier, *La Presse à Nantes, op.cit.*, indique que *La Clarté* est « l'hebdomadaire de la Fédération de la Loire-Inférieure du Parti communiste français, 7 rue des Cadeniers à Nantes. » p. 179.

1120 *La Clarté*, le 8 février 1947 indique le chiffre de trois millions versés pour permettre l'exécution du « programme fixé par le ministère. » ASCN, dossier 1946. Nous n'avons pas trouvé trace de ce versement dans les archives de la Schola. Il semble donc que les trois millions ne concernent pas seulement *Carmen* mais l'ensemble des représentations lyriques données au théâtre Graslin.

ravie de concurrencer le théâtre municipal, et surtout, les bénéfices financiers peuvent faire espérer une diminution des déficits constatés lors des concerts hivernaux.

Concerts d'hiver et concerts d'été témoignent de la vitalité de la Schola. Abordant des répertoires très variés, ils s'éloignent de plus en plus du modèle de l'école de la rue Saint-Jacques. Marguerite le Meignen, grâce à ses fréquents contacts avec les spectacles parisiens, fait pénétrer en province les noms de nouveaux compositeurs. Elle sait se ménager l'appui de diverses personnalités qui la soutiennent artistiquement et financièrement. Il convient désormais d'étudier comment ces innovations ont été perçues par les auditeurs et par la presse.

CINQUIÈME PARTIE

LE PUBLIC

La presse nantaise et la Schola Cantorum

La réception des œuvres par le public est difficile à connaître. Ce sont plutôt les jugements des critiques musicaux qui sont perceptibles à travers les comptes rendus de la presse nantaise¹¹²¹. Le rôle de celle-ci est délicat, comme le reconnaissent eux-mêmes les chroniqueurs. Le sujet est abordé régulièrement. « Les droits de critique » titre *Nantes le Soir* le 14 novembre 1923. L'article, très développé, s'insurge contre une critique qui manquerait de franchise¹¹²². Quelques rares journalistes nantais osent exprimer librement leur jugement¹¹²³. Après un panorama de la presse nantaise et des critiques musicaux qui y travaillent, nous nous intéresserons à leurs jugements sur les œuvres interprétées par la Schola Cantorum.

1121 Un article anonyme tente de définir le rôle du critique musical : « Le critique doit-il être le prolongement de l'œuvre, l'amplificateur de ces vibrations esthétiques dont il a été le réceptacle, c'est à dire un peu comme les résonateurs d'Helmholtz, vis à vis des ondes sonores ? Ou doit-il au contraire réfracter en lui ses propres sensations, les désobjectiver dans la mesure du possible, cela va de soi, les dépouiller du particularisme par trop étroit qui est à l'origine de toute sensation pour en intellectualiser les éléments et en présenter de l'œuvre une analyse et une explication, non une affirmation de goûts et de penchants ? [...] Ce n'est pas une thèse de doctorat qu'on réclame à un journaliste mais on lui demande d'enrichir la connaissance, d'amplifier notre savoir, sommairement, c'est vrai, mais avec toute la puissance de raccourci qu'il peut posséder. » Voir *L'Écho de la Loire*, 25 janvier 1923.

1122 « Lorsque nous décidâmes de faire dans cette revue une critique honnête et impartiale, nous savions à l'avance que d'aucuns s'indigneraient. Pour extraordinaire que cela puisse paraître, celui qui vient ingénument proclamer *coram populo*, sinon la vérité, du moins sa sincérité, fait figure de trouble-fête et de gêneur ou encore de dément. A Nantes, on n'a pas l'habitude de lire des articles animés de franchise [...] une situation dont certains tirent les bénéfices au détriment du public lui-même. » Article anonyme de *Nantes le Soir*, n°7, 24 novembre 1923, p. 9.

1123 Le critique H. D. ne craint pas de dire : « Nous souhaitons que la Schola trouve à Paris un succès [lors de l'exécution de *Christophe Colomb*], mais nous craignons cependant que, se trouvant dans un milieu plus libre de manifester ses sentiments, les réactions des détracteurs se fassent sentir. » Voir *Le Phare de la Loire*, 2 décembre 1936. Roger Lesbats s'exprime avec force : « Ce fut un mauvais concert [...] Mais, n'ayez crainte ! La Schola, malgré tout, aura bonne presse et continuera à recevoir des autorités municipales l'assistance pleine et entière qu'on décerne ici-bas aux choses et aux êtres qui en sont indignes. C'est affaire d'intrigues, de concessions anonymes et d'intérêts hypocrites. La Schola subventionnée par le ministre des Beaux-Arts, par le Département, la Ville, le cercle des Beaux-Arts, les Amis de la musique nantaise ; 21 conseillers d'administration, millionnaires pour la plupart, la soutiennent de leurs deniers et de leurs conseils, un comité de patronage de vingt membres, les plus grands chefs et compositeurs de l'époque, président à sa destinée artistique. Enfin, 144 personnes, bien dévouées, groupées en syndicat de garantie, sont prêtes à combler de leurs finances les déficits de ladite société. » Voir *Nantes le Soir*, 28 février 1925, p. 8. *L'Ouest-Éclair*, le 21 décembre 1921, prend des précautions oratoires avant de commenter le premier concert dirigé par Albert Lonati : « Puisque M. Colinet [qui présente la soirée] a invité la presse à plus de franchise qu'elle n'en a l'habitude... »

Chapitre I : Les journaux et leurs chroniqueurs

Divers critiques musicaux écrivent pour les quotidiens ou les hebdomadaires nantais. *Le Phare de la Loire* désigné par le titre abrégé *Le Phare*, *Le Populaire*, *L'Écho de la Loire*, *L'Ouest-Éclair* paraissent chaque jour. Après la Première Guerre mondiale les quotidiens que nous venons de citer et dont certains ont déjà une longue histoire, sont présents jusqu'à la déclaration de la Seconde Guerre mondiale. Si aucune publication consacrée à la musique symphonique n'existe à Nantes, à la différence d'Angers, deux hebdomadaires, *Nantes-Mondain* et *Nantes le Soir* consacrent plusieurs pages à l'annonce et aux comptes rendus des concerts ainsi qu'aux biographies de quelques artistes. La première publication qui existe depuis 1899, connaît une éclipse entre 1926 et 1928. Lorsqu'elle renaît, elle est fort amoindrie et ne survit pas après 1932. La seconde, née en 1923, s'arrête en 1935. Pendant le dernier conflit mondial, *L'Écho de la Loire* et *Le Populaire* disparaissent. Après la libération de Nantes le 12 août 1944, *Le Phare* est interdit de publication, *Ouest France* succède à *L'Ouest-Éclair*, *La Résistance de l'Ouest* édite son premier numéro le 17 août 1944. *Le Populaire de l'Ouest* remplace, en 1945, *Le Populaire* avec toujours à sa tête Gaston Veil revenu de camp de concentration¹¹²⁴. *L'Avenir de l'Ouest* naît le 15 mars 1945. Comme les sociétés musicales, les journaux sont victimes de la crise des années trente. C'est le cas de *Nantes-Mondain* et de *Nantes le Soir*.

Certains chroniqueurs effectuent dans les publications nantaises comme *Le Phare*, *L'Ouest-Éclair* et *Le Populaire* une carrière qui s'étend sur une importante durée, d'autres n'y passent que quelques années. *L'Écho de la Loire* change très souvent de critique musical. Beaucoup de journalistes signent de leur nom, certains de leurs initiales, d'autres adoptent un pseudonyme. Une seule femme acquiert une place primordiale dans une activité traditionnellement masculine. Quelques publications emploient même deux critiques pour le même concert. Ainsi, dans *Nantes le Soir*, sont parfois publiés, côte à côte, les textes de François Mockers et de Paul Ladmirault¹¹²⁵. Plutôt fidèles au journal qui les emploie, les rédacteurs peuvent aussi se montrer mobiles. Paul Ladmirault est l'un d'eux, exerçant son activité à *L'Écho de la Loire*,

1124 Voir l'éditorial du 24 mars 1945, n°1 p. 1.

1125 *Nantes le Soir*, n°12, 29 décembre 1923, p. 16-18.

Nantes le Soir, *L'Ouest-Éclair* tour à tour ou en même temps¹¹²⁶.

Une quarantaine de critiques musicaux commentent les concerts nantais entre 1920 et 1947.

Nom du critique	Nom du journal	Période d'activité
A.C.	<i>Nantes-Mondain</i>	1923 à 1927
Ad. Del.	<i>Le Populaire</i>	1923 à 1938
Arcouët G.	<i>L'Écho de la Loire</i>	1933 à 1934
A.R.H.	<i>Le Populaire de l'Ouest</i>	1947
Aronde L'	<i>Nantes le soir</i>	1932
Batwsky R.	<i>Nantes le Soir</i>	1924
Beautour P.	<i>L'Écho de la Loire</i>	1932
Bécavin P.	<i>Ouest-France</i>	1946,19
Biton Ph.	<i>L'Écho de la Loire</i>	1933 à 1936
Courtonne M.	<i>L'Ouest-Éclair</i>	1942 à 1947
Cox (ou J.C.) J.	<i>L'Ouest-Éclair</i>	1920 à 1926
Erdre J. d'	<i>Nantes le Soir</i>	1932
Gavy-Bélédin A.	<i>Le Phare</i>	1931 à 1932
Gibon J. de	<i>L'Écho de la Loire</i>	1922
Gourcuff O. de	<i>Nantes-Mondain</i>	1921
Guillon-Verne C.	<i>L'Écho de la Loire</i>	1920 à 1934
Guillou J.	<i>L'Ouest-Éclair</i>	1930
Guy R.	<i>L'Écho de la Loire</i>	1922
E.R.	<i>L'Écho de la Loire</i>	1934
F.J.	<i>L'Écho de la Loire</i>	1933
H.	<i>Nantes-Mondain</i>	1931
H.D. (ou Dr. H. D.)	<i>L'Écho de la Loire</i>	1934 à 1939
J.M.	<i>Nantes-Mondain</i>	1921 à 1923
J.T.	<i>Le Populaire</i>	1920
La Mi	<i>Nantes-Mondain</i>	1928 à 1929
Ladmirault P.	<i>L'Écho de la Loire</i> <i>L'Ouest-Éclair</i> <i>Nantes le Soir</i>	1922, 1924, 1925 1926 à 1942 1923 à 1924
Lemaître O.	<i>L'Ouest-Éclair</i>	1921
Le Triton	<i>L'Écho de la Loire</i>	1930 à 1931

1126 « Notre ami Claude Guillon-Verne qui nous remplaçait pendant notre disgrâce... » signale Ladmirault le 18 février 1924 dans *L'Écho de la Loire*. Le 13 septembre 1926, *L'Ouest-Éclair* informe ses lecteurs que Paul Ladmirault devient le « collaborateur régulier » du quotidien.

Lesbats R.	<i>Nantes le Soir</i>	1923 à 1924
Martin L. (ou L.M.)	<i>Nantes-Mondain</i> <i>Nantes le Soir</i>	1929 1935
Mockers F.	<i>Nantes le Soir</i>	1923 à 1932
Norvel B. de	<i>Nantes-Mondain</i>	1923
Paolo	<i>Le Phare</i>	1920 à 1926
Picrate	<i>L'Ouest-Éclair</i>	1938
Rouche L.	<i>Nantes-Mondain</i> <i>L'Ouest-Éclair</i>	1920 à 1921 1921
Sadko	<i>Nantes-Mondain</i>	1929 à 1930
Seltifer (ou Jeanne Salières)	<i>Le Phare</i> <i>La Résistance de l'Ouest</i>	1927 à 1943 1947
Y de C	<i>Nantes le Soir</i>	1933

Il est parfois possible d'identifier les initiales ou les pseudonymes des rédacteurs : Ad. Del. (qui signe parfois de ses seules initiales), est Adolphe Delavaud, J. C. (qui indique souvent son nom entier Cox) s'incarne dans Joseph Cox, directeur de *L'Ouest-Éclair*; Paolo, « critique musical au *Phare* depuis plus d'un quart de siècle » désigne Alexis Backmann¹¹²⁷. Regor Batwsky est un pseudonyme, celui de Roger Lesbats, comme il le révèle lui-même¹¹²⁸. La Mi pourrait être celui de Philibert Biton qui, un temps signe « Le Triton. » Le compositeur Jean de Gibon se cache peut-être sous le cryptonyme de Jean d'Erdre. Dr H. D. semble bien être médecin. Aucun praticien nantais ne correspond à ces initiales, toutefois il est possible de penser au docteur Émile Meeus, pédiatre, qui prononça l'éloge funèbre de Marguerite Le Meignen et occupa un rôle actif dans le bureau de la Schola après 1947, à moins qu'il s'agisse simplement d'un musicien de l'orchestre puisqu'il parle dans *L'Écho de la Loire*, le 30 mars 1938, de ses « trente et quelques années de collaboration orchestrale. » Seltifer écrit d'abord sous le nom de Jeanne Salières avant d'adopter la signature de « celle qui porte le sel. » La moyenne d'âge des chroniqueurs se situe autour de 55 ans. Les plus jeunes se montrent les plus ouverts à la modernité.

1127 Voir article nécrologique de *L'Ouest-Éclair*; 31 décembre 1933. Le 10 janvier 1934, le même quotidien confirme que Backmann, consul du Danemark, « qui fit pendant plus de quarante ans les chroniques théâtrales dans *Le Phare* », signait ses chroniques « Paolo. »

1128 Voir *Nantes le Soir*, n° 7, 15 octobre 1924, p. 13. Les listes électorales nantaises de 1923 indiquent qu'il est « étudiant » né à Blay (Gironde) le 21 juillet 1899. En 1930, « adresse inconnue » est apposé à côté de son nom.

Parmi les critiques, certains sont musiciens de profession, d'autres ont fait des études musicales mais ont un métier sans lien avec la musique. Quelques uns sont organistes : le chanoine Marcel Courtonne tient le grand orgue à la cathédrale de Nantes, Jean Guillou l'orgue de chœur dans le même édifice. Gontran Arcouët, outre une carrière de concertiste, enseigne le piano au conservatoire, Paul Ladmirault l'écriture et la composition dans cet établissement, Louis Rouche y est professeur de solfège élémentaire. Philibert Biton occupe le poste de maître de chapelle à l'église saint Nicolas. François Mockers, qui signe aussi J.M. (il est inscrit sous le nom de Jean-François Mockers sur les listes électorales de 1925) est désigné comme publiciste¹¹²⁹. Il est organiste et joue de son instrument dans certains concerts de la Schola¹¹³⁰. Il lui arrive aussi d'accompagner des solistes en tant que pianiste¹¹³¹. Il se glorifie d'avoir été élève de Georges Mathias, professeur de piano élève de Chopin¹¹³². François Mockers détaille également ses études auprès de César Franck¹¹³³. Adolphe Delavaud travaille comme adjoint technique principal aux Ponts et Chaussées. Il est aussi rédacteur en chef à *L'Ouest-Artiste* en 1909, après le décès de François Salières¹¹³⁴. Cet hebdomadaire lui consacre un article lors de sa remise des palmes académiques. Nous apprenons alors qu'il fut musicien d'orchestre après avoir été élève au conservatoire de Nantes¹¹³⁵.

1129 Il est né le 26 juin 1859 à Annecy indiquent les listes électorales de 1923. Il se dit « Nantais de trop fraîche date pour avoir connu les Concerts historiques de Francisco de Lacerda. » Voir *Nantes le Soir*, 23 mars 1924, p. 3. Il est donc arrivé à Nantes après 1910, date de la disparition des Concerts historiques.

1130 Le nom de F. Mockers en tant qu'organiste est signalé sur le programme de salle du concert de salle du 7 avril 1924. ASCN, carton « programmes » n° 1.

1131 *Nantes le Soir* annonce un concert réunissant réunissant « François Mockers, notre collaborateur chargé de la rubrique musicale », Gérard Hekking et Victor Gentil, salle Gigant. Voir n°4, 3 novembre 1923, p. 11.

1132 François Mockers donne diverses indications sur le jeu pianistique. Voir *Nantes le Soir*, n° 8, 22 novembre 1924, p. 10. L'article est accompagné d'un dessin de Roger Roy représentant le critique musical.

1133 *Nantes le Soir*, n° 16, 26 janvier 1924, p. 13. « Tout jeune, [à 16 ans], François Mockers fut, au conservatoire de Paris, élève d'Émile Durand, de Georges Mathias [lui-même élève de Chopin], et César Franck. Il était organiste à la cathédrale d'Annecy à 17 ans. Une superbe situation lui fut offerte au Caire. C'est là, lors des événements insurrectionnels de 1882 que le journalisme le saisit. Mais la musique le sollicitait également et, à son retour en Europe, il se fit entendre dans maints concerts. Il dirigea à Tours de grandes auditions symphoniques. Il était au pupitre de chef, il était au piano. » Malgré ses dires, François Mockers ne figure pas dans le répertoire des élèves du conservatoire de Paris.

1134 « Obéissant à une des dernières pensées de M. François Salières qui était le propriétaire de *L'Ouest-Artiste*, nous faisons reparaître ce journal en nous inspirant de toutes les instructions qu'il avait données. » *L'Ouest-Artiste*, n° 1, 9 octobre 1909, p. 1.

1135 « Il compte 17 ans d'orchestre et obtint un premier prix de piston et de contrebasse à cordes ; il fut l'élève de Odion père. » *L'Ouest-Artiste*, 19 mars 1910, p.1.

Seltifer, Jeanne Salières, est la fille d'un professeur de lettres¹¹³⁶. Elle épouse en 1909 Étienne Destranges, ardent défenseur de Wagner. Devenue veuve, elle se remarie avec Albert Bélédin, lui-même critique musical signant Albert Gavy-Bélédin¹¹³⁷. Musicienne, Seltifer est capable de lire une partition comme la *Missa solemnis* de Beethoven pour se forger son propre jugement¹¹³⁸. Crainte pour ses sentences abruptes, elle reconnaît « la brutale franchise de son opinion¹¹³⁹. » Roger Lesbats fait preuve de solides connaissances musicales. *Nantes le Soir* lui confie la rédaction d'une biographie de Paul Ladmirault. En quatre pages il évoque sa vie et son œuvre, sa technique, en accompagnant son analyse de plusieurs exemples musicaux sur portées, signe tout autant de ses connaissances que de celles des lecteurs de la publication¹¹⁴⁰. Lesbats se montre très souvent pamphlétaire virulent et François Mockers dresse de son confrère un portrait qui tente de gommer les outrances de sa plume¹¹⁴¹. Il se dit peu apprécié de Marguerite Le Meignen, "la belle Dame sans mercy" car il est « critique indépendant qu'un nocher impitoyable a transporté sur sa barque maudite en Enfer¹¹⁴². »

Chaque rédacteur adopte un style bien personnel. Celui de François Mockers est vif, sautillant, souvent proche du langage parlé. Il utilise parfois des phrases sans verbe pour plus d'alacrité, évitant un langage trop technique pour être compris de tous¹¹⁴³. Des commentaires pittoresques retiennent le lecteur¹¹⁴⁴. Par comparaison, Adolphe Delavaud

1136 Jean-Baptiste Salières. Jeanne Salières est la nièce de François Salières.

1137 Il est répertorié comme « publiciste » sur les listes électorales de 1913.

1138 Dossier de presse ASCN, 1934, provenance non indiquée. Marguerite Le Meignen confirme cette affirmation à Jane Évrard : « Même Seltifer qui n'est pas tendre doit s'incliner. C'est un criterium car elle dénigre facilement et, comme elle est très intelligente, ses articles portent. » *Courrier* du 8 mars 1936. ASCN, dossier 1936. Dans une lettre à Marius-François Gaillard, Seltifer évoque « Seltifer [son] ennemie personnelle. » Voir lettre du 21 décembre 1942, ASCN, dossier 1942. Marguerite Le Meignen surnomme la critique « Seltifiel. » Voir lettre à Suzanne Bourdais, 6 février 1937, ASCN, dossier 1937.

1139 *Le Phare*, 20 mars 1929.

1140 *Nantes le Soir*, n° 27, 1^{er} mai 1924, p. 14-18.

1141 *Nantes le Soir*, n° 6, 8 novembre 1924, p. 7-8.

1142 *Nantes le Soir*, 26 janvier 1924, p. 13-15.

1143 Pourtant, certains commentaires font appel aux connaissances solfégiques des auditeurs : « Voici un bien curieux *Cortège* [dans *Le Roi David* d'Arthur Honegger.] Quatre tonalités se heurtant ou plutôt se confondant sans trop hurler, *fa* mineur, *ré* majeur, *ré* mineur, *fa* dièse mineur, hommage au polytonalisme et au futurisme, quelque chose comme une action de grâce exigée. Pourquoi se prolonge-t-elle jusqu'au Psaume suivant où l'on entend en quintes superposées *la* bémol et *mi* bémol, *la* bécarre et *mi* bécarre ? A l'orchestre, ça passe si bien que si l'on n'avait pas la partition sous les yeux, on n'en croirait pas ses oreilles. Mais alors, si l'effet de surprise ne porte pas, à quoi rime l'excentricité sculpturale ? » Voir *Nantes le Soir*, n° 11, 17 décembre 1927, p. 7-9.

1144 A propos du *Capriccio spagnolo* de Rimskij-Korsakov, il écrit : « Dans le "Fandango asturiana" tout l'orchestre donne avec fracas. La batterie elle-même est sur les dents. Ollé ! Ollé ! Les thèmes

semble bien poussif, décrivant longuement et sans originalité les œuvres, citant moult auteurs ou musicologues, intégrant souvent des considérations morales à ses comptes rendus¹¹⁴⁵. Il met en exergue le sérieux de son rôle¹¹⁴⁶. Paul Ladmirault témoigne de sa très vaste érudition dans un langage soigné. L'usage de termes techniques lui est familier¹¹⁴⁷. A propos du *Roi David*, il note que « le cortège tétratonal qui succède au chant de la victoire est pittoresque », que le compositeur emploie « des modulations obliques comme chez Fauré » dans le passage « Si j'avais des ailes », s'émerveille du « lento pathétique où pleure un cor anglais grave sur des quintes diminuées volontairement creuses, voir minables » dans le passage « Pitié de moi, mon Dieu. » Il remarque dans l'*Allegro marcato*, que « la ligne de chant s'appuie sur une série d'accords parfaits avec leurs quintes en évidence, comme dans le deuxième acte de *Bohème*. » Bien peu d'auditeurs sont probablement capables de suivre le critique lorsque, à propos de la *Vieille Prière bouddhique* de Lili Boulanger il note une page « pleine d'étranges et périlleuses séductions : un thème initial en troisième mode ancien, gamme de *mi* sans accident transposé »¹¹⁴⁸. A.C. semble faire concurrence à Paul Ladmirault, dans un commentaire très érudit de quelques partitions¹¹⁴⁹. Seltifer écrit avec élégance, évitant

précédents sont sommés de rejoindre, pour soutenir les cordes, bois et cuivres furieusement engagés. Seule la harpe s'est tue. Qu'eût-elle fait, la pauvre, dans cette explosion de sonorités éclatantes où tout de même la musique triomphe du bruit ? » *Nantes le Soir*, 29 décembre 1923, p. 16.

1145 « L'art apporte un réconfort moral à une époque où tant de jeunes musiciens fêrus de modernisme, ne sont occupés que du superficiel et de l'infiniment petit. » *Le Populaire*, 23 janvier 1924.

1146 « Un critique conscient de son rôle, en possession du difficile métier musical qui comporte non seulement la technique proprement dite, mais toute l'histoire de l'évolution. » Coupure de presse sldn, ASCN, dossier 1926.

1147 A propos du *Roi David*, il note que « le cortège tétratonal qui succède au chant de la victoire est pittoresque », que le compositeur emploie « des modulations obliques comme chez Fauré » dans le passage "si j'avais des ailes", s'émerveille du « lento pathétique où pleure le cor anglais grave sur des quintes diminuées volontairement creuses, voire minables » dans le passage "Pitié de moi, mon Dieu." Il remarque dans l'*Allegro marcato*, que « la ligne de chant s'appuie sur une série d'accords parfaits avec leur quinte en évidence, comme dans le deuxième acte de *Bohème*. » Bien peu d'auditeurs sont probablement capables de suivre Ladmirault lorsque, à propos de la *Vieille Prière bouddhique*, de Lili Boulanger, il met en valeur une page « pleine d'étranges et périlleuses séductions : un thème initial en troisième mode ancien, gamme de *mi* sans accident transposé. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 19 décembre 1930.

1148 *L'Ouest-Éclair*, 19 décembre 1930.

1149 A.C., critique que nous n'avons pas pu identifier, donne un large commentaire des tonalités employées par Lili Boulanger dans la *Vieille Prière bouddhique* : « La facture de l'œuvre peut prêter à certaines réserves. Il y a de la gaucherie dans la modulation en *si* mineur qui précède l'entrée du ténor solo. Nous voudrions, par contre, souligner cette étonnante progression par *la* mineur à la voix tandis que les premiers violons chantent le thème initial, lumineusement, en *ut* dièse et que les parties à l'orchestre ont d'autres orientations tonales. » Ce critique très savant pourrait être François Mockers ; il arrive que des journalistes écrivent dans diverses publications, tel Paul Ladmirault. Voir *Nantes-Mondain*, 29 décembre 1923 p. 7.

tout langage trop technique. Ses chroniques mettent l'accent sur l'interprétation des œuvres plutôt que sur des connaissances musicologiques, même si celles-ci ne sont pas dédaignées. Les commentaires musicaux de Roger Lesbats se révèlent précis. Il semble souvent en conflit avec ses confrères qu'il dépeint, fustigeant au passage, avec impertinence, le public de la Schola¹¹⁵⁰.

Les articles publiés sont de teneur très variée. A travers les chroniques transparait parfois une opinion politique ou religieuse. La plus répandue est le patriotisme et la mise à l'écart de certaines nations¹¹⁵¹. Le rejet de l'Allemagne, dans les années qui suivent la Première Guerre mondiale apparaît souvent¹¹⁵². La Russie communiste n'est pas non plus épargnée¹¹⁵³. A l'opposé, les pays amis sont mis en valeur : en 1924, la cantatrice Hilda Roosevelt suscite une vague d'estime car elle a « un nom sympathique et évocateur des chères amitiés françaises¹¹⁵⁴. » Quand au programme riche en compositeurs roumains et dirigé par Georges Georgesco, roumain lui aussi, il provoque un commentaire élogieux de François Mockers qui éprouve de la « sympathie pour une nation amie et pour son art¹¹⁵⁵. » En 1930, Claude Guillon-Verne n'omet pas de noter les efforts de Marguerite Le Meignen pour sauver une paix menacée. *Le Phare* profite du compte rendu de la soirée du 31 mars 1931, où brillent Franz von Hoesslin

1150 « Je regarde l'assistance. Voici le préfet, le général, d'autres personnages, et des familles bien nées. De beaux hommes impeccables dans leur smoking ; très peu de jolies femmes, encore moins d'élégantes toilettes. Assistance un peu sévère, rigide : le compendium du Nantes mondain. Aux galeries supérieures, des artistes, des musiciens, quelques étudiants. J'aperçois là-bas, dans l'attitude du penseur, Cox, critique ratiocinant et tourmenté, Paolo, prôneur et débonnaire, Ladmiraault propitiatoire et angélique. Je remarque encore des avocats, des médecins, de gros commerçants, les uns venus pour entendre un peu de musique, d'autres pour être agréables à la "Dame de cœur." Heureux ceux qui ne connaissent pas la "Dame de pique." Le public continue d'être plus figé que jamais. » *Nantes le Soir*; 23 mars 1924, p. 4.

1151 « Il faut remercier Jacques Thibaud d'être avant tout une sensibilité française » écrit Cox. Voir *L'Ouest-Éclair*, 4 décembre 1921.

1152 Cox regrette chez Beethoven « une âme foncièrement allemande, trop allemande décidément. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 19 mars 1920. Le même journaliste s'élève contre les trop nombreux extraits du livret de la *Légende de sainte Elisabeth* imprimés dans le programme de salle : « L'inconvénient de ces citations très habilement choisies, c'est l'odeur germanique désagréable qui s'en dégage. » Ainsi, les paroles prononcées par la belle-mère de la principale héroïne « ont un accent hautain et tudesque. » *L'Ouest-Éclair*, 19 mars 1920. A la veille de la seconde guerre mondiale, l'annonce du concert dirigé par un chef allemand se fait avec des précautions oratoires : « le chef anglais étant indisponible, la Schola s'est adressée à M. Horenstein, aucun chef français n'étant sans doute disponible. » Voir *Le Phare*, 14 décembre 1938.

1153 Louis Rouche écrit : « La main gantée de velours [celle de Charles Tournemire qui dirige sa *Symphonie de Moscou* datant de 1912] est peut-être responsable d'un instant de désordre, qui ne manqua pas d'évoquer l'idée du bolchevisme. Voir *L'Ouest-Éclair*, 19 janvier 1921.

1154 *L'Ouest-Éclair*, 14 décembre 1924.

1155 *Nantes le Soir*, n° 16, 21 janvier 1928.

entouré de quatre solistes allemands, pour ajouter, sous la plume de Seltifer, un entretien avec le chef d'orchestre qui rejette fermement toute xénophobie¹¹⁵⁶. En revanche, l'arrangement d'une œuvre de Bach par le chef d'orchestre-compositeur grec Mitropoulos est ressenti comme une erreur et le commentateur se croit obligé de justifier son jugement en évoquant une préférence pour les chefs et les compositeurs français¹¹⁵⁷.

Nous orienterons principalement notre étude de la réception des œuvres dans la presse nantaise vers les chroniques de Paul Ladmiraault et de Seltifer car ce sont les journalistes qui ont rendu compte de la vie artistique nantaise le plus longtemps, sans négliger les lignes d'autres critiques musicaux, tel Adolphe Delavaud travaillant sans interruption au *Populaire* de 1923 à 1938, ou d'autres rédacteurs aux vues originales. Ces jugements seront présentés en parcourant le répertoire chronologiquement.

1156 « Il consacre son effort à l'œuvre de tous les musiciens qu'ils soient d'Allemagne ou d'ailleurs. » *Le Phare*, 25 mars 1931.

1157 « Sans être taxé de xénophobie, les heures de crises traversées par les chefs et les compositeurs français autorisent un certain étonnement. Monsieur Mitropoulos ne s'égare-t-il pas lorsqu'il estime utile au génie de Bach l'adjonction de ce qu'il suppose sans doute être le sien ? » note le journaliste F.J. Voir *L'Écho de la Loire*, 26 février 1933.

Chapitre II : Les jugements des critiques musicaux

Rares sont les œuvres de la Renaissance entendues à la Schola à partir de 1920¹¹⁵⁸. Elles suscitent peu d'intérêt de la part des chroniqueurs. Paul Ladmirault fait partie du petit nombre d'auditeurs capables de s'enthousiasmer pour les *Danseries* de Claude Gervaise¹¹⁵⁹.

Les pages du XVII^e siècle ne paraissent pas toucher la sensibilité des commentateurs¹¹⁶⁰. Les efforts de Vincent d'Indy pour faire redécouvrir ce répertoire ne sont probablement pas connus par un grand nombre de Nantais. Ce siècle est surtout représenté, à la Schola de Nantes, par l'*Orfeo* de Monteverdi tel que Vincent d'Indy a l'habitude de l'exécuter. Il faut l'érudition de Ladmirault pour l'apprécier¹¹⁶¹.

En lisant la presse, il est étrange que, concernant les grandes fresques chorales religieuses composées entre le XVIII^e siècle et la fin du XIX^e siècle, les journalistes s'attachent à définir le sentiment religieux beaucoup plus que le style des compositeurs. C'est le cas pour toutes les œuvres religieuses de Bach. Nul ne met en doute le caractère consacré des partitions, leur grandeur, qui en font en quelque sorte des monuments indestructibles. Tous les commentaires louent la *Passion selon saint Jean*¹¹⁶². Écrites par un croyant, pour des croyants, il semble presque obligatoire que leur audition, selon quelques hommes de plume, s'adresse aux dévots. Cox, pour le moins intolérant, profite de sa tribune pour fustiger les auditeurs incroyants¹¹⁶³. En effet, selon lui, l'œuvre serait

1158 Ces partitions sont nombreuses dans les auditions organisées par Marguerite Le Meignen pendant la Première Guerre mondiale. La directrice de la Schola se montre alors proche des théories défendues par Vincent d'Indy.

1159 « écrites en mode de *sol* avec *fa* bécarre ou quasi majeur. » *L'Ouest-Éclair*, 5 février 1937.

1160 Corelli, nous dit Adolphe Delavaud, « est de nos jours, plutôt ignoré. » Voir *Le Populaire*, article non daté, ASCN, dossier 1933. En 1933, Joseph Cox qualifie « Sarabande, Gigue, Badinerie » dont nous ignorons la provenance, de « petite chose de rien, petit hors d'œuvre, petit plat sucré. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 21 janvier 1933. En 1935, les comptes rendus se contentent de citer le titre du *Concerto grosso n°8* sans y ajouter un commentaire.

1161 « N'est-on point tenté de crier au miracle en découvrant dans chacune de ces pages des trouvailles géniales pour cette époque lointaine : des modulations audacieuses, des enchaînements d'accords saturés d'expression et une puissance dramatique non dépassée aujourd'hui même. » *L'Ouest-Éclair*, 23 décembre 1926.

1162 Pour François Mockers, par exemple, c'est « un monument incomparable aux lignes droites élevées par un prodigieux architecte sur une cime, depuis inaccessible, un cri sublime jailli des fibres émotives dans la pure exaltation du plus pur sentiment. » *Nantes le Soir*, n° 26, 15 avril 1924, p. 9.

1163 « tel un éminent compositeur [probablement Louis Brisset, cible habituelle des partisans de Marguerite Le Meignen, comme nous le verrons dans le dernier chapitre] qui se cachait la tête dans les mains pour qu'on ne vît pas qu'il riait. N'en doutons pas, cette attitude est celle d'un mécréant. » *L'Ouest-Éclair*, 11 avril 1924.

réservée à ceux qui ont la foi¹¹⁶⁴. Pourtant Bach semble ennuyer une partie des critiques¹¹⁶⁵. Il serait passé de mode. D'aucuns comparent les orchestrations du cantor de Leipzig à celles de compositeurs du XIX^e siècle, jugeant ces dernières plus attractives car plus variées¹¹⁶⁶.

Haendel lui aussi, mis à part le célèbre *Alleluia* du *Messie*, serait à délaissier car sa musique est perçue comme plus décorative que réellement émouvante¹¹⁶⁷. C'est probablement la raison qui pousse Marguerite Le Meignan à n'accorder qu'une place réduite au compositeur.

Mozart et Haydn, nous l'avons vu, sont inscrits en nombre inégal dans les programmes de la Schola. Le *Requiem* de Mozart plaît, et ses circonstances de composition donnent matière à gloser. L'illustre Salzbourgeois est toujours admiré, tant pour sa musique religieuse que profane. Haydn ne recueille pas les mêmes éloges. Beaucoup de commentateurs accordent au « père de la symphonie » un regard quelque peu condescendant, le voyant comme une sorte d'aimable vieillard¹¹⁶⁸. Malgré un

1164 Elle est « d'une sublimité d'essence religieuse, par là moins accessible à ceux pour qui la religion n'existe pas. » *L'Ouest-Éclair*, 11 avril 1924.

1165 Dans *Le Populaire*, le 9 avril 1927, Adolphe Delavaud « oublie les longueurs pour admirer les pages maîtresses » de la *Passion selon saint Jean*. Quant aux *Suites pour violoncelle seul*, servant souvent de bis, l'unanimité se fait pour les juger très ennuyeuses. Gérard Hekking ajoute de larges extraits de la *Quatrième suite* à son programme, ce qui provoque le sévère commentaire d'Adolphe Delavaud : « Ce sont de véritables exercices d'un ennui mortel qui déçurent de nombreux auditeurs et dont il convient de ne pas abuser. » Voir *Le Populaire*, 23 février 1931.

1166 Adolphe Delavaud, lors d'une audition de la *Messe en si* de Bach déplore « une orchestration monochrome, ce qui explique la valeur restreinte dont ces pages jouissent auprès du public habitué aux polyphonies grandioses de Beethoven, de Wagner ou de Berlioz. » Voir *Le Populaire*, 9 avril 1927.

1167 Selon Adolphe Delavaud « le public, un peu fatigué par la longueur excessive de l'œuvre chorale du *Messie*, par l'abondance des vocalises vieillottes et désuètes, paraissait peu disposé à s'intéresser à l'œuvre entière. » Voir *Le Populaire*, 2 avril 1925. Ladmirault est du même avis : « Beaucoup moins émouvant et divers que Jean-Sébastien Bach, Haendel nous paraît invariablement pompeux et solennel. » *L'Écho de la Loire*, 1^{er} avril 1925. Le dossier de presse des concerts des 30 et 31 mars 1925, consacrés au *Messie*, contient également une chronique de Paolo reprenant les mêmes critiques : « En son classicisme à la fois sévère et pompeux, reflétant la solennelle majesté et la rectitude compassée du grand siècle, ce monument d'art musical paraît aujourd'hui plutôt imposant par sa noblesse de lignes qu'émouvant par sa sincérité d'accent. L'abus du style fugué aussi bien que de certaines formules techniques chères à son auteur, y engendreraient assez vite la monotonie et la lassitude [...] Les nombreux soli festonnés de vocalises vieillottes dans lesquelles soprano, contralto, ténor et basse se succèdent sans se répondre, arrivent à se faire mutuellement du tort par l'uniformité de leur facture. » Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1925.

1168 Adolphe Delavaud, le 14 décembre 1924, dans *Le Populaire* cite « un compositeur qu'on doit toujours respectueusement entendre », Paul Ladmirault décrit le 14 décembre 1924 dans *L'Ouest-Éclair* la « symphonie de Haydn [sans que nous sachions de laquelle il s'agit puisque seule la tonalité de *sol* est notée] touché par l'âge et dont les gentillesse, le si parfait équilibre, la carrure trop loyale et la sage écriture ne vont plus avec notre inquiétude et notre désir exacerbé de rythmes nouveaux ou rajeunis. » François Mockers à son tour juge que « Haydn était plus abondant que profond. » Voir

jugement assez négatif, François Mockers module son propos, accordant de multiples qualités à Joseph Haydn¹¹⁶⁹. Comme François Mockers, Ladmirault sait rendre hommage au compositeur. Il affirme la modernité de Haydn même vis-à-vis de Beethoven¹¹⁷⁰. »

Beethoven, le compositeur le plus joué à la Schola, suscite deux jugements opposés. Pour les uns, ses symphonies sont toujours des chefs d'œuvres comme le soulignent la majeure partie des critiques musicaux, pour les autres, la répétition de ces partitions tout au long des saisons va jusqu'à l'écœurement¹¹⁷¹. En effet, le nom du maître de Bonn attire sûrement le public et les commentateurs ne manquent pas de louer la programmation des symphonies¹¹⁷². Malgré les louanges fréquentes, ces symphonies lassent une partie des journalistes¹¹⁷³. Une place particulière doit être réservée à « la

Nantes le Soir, n°12, 20 décembre 1924, p.10-11.

1169 « Et cependant, le début de *La Création*... En tous cas il était abondant avec esprit, presque avec espièglerie, à la manière d'un bon bourgeois qui s'amuse de tout, et s'amuse bien. On le trouve tout entier dans ce finale de la *Symphonie en sol*, symphonie toute de grâce enjouée. On a reproché à Haydn de manquer d'élégance. C'est un vulgaire "prosateur" a dit Wysewa. Va pour prosateur ! Mais qui n'aurait voulu et ne voudrait encore être prosateur à la façon de Haydn, avant tout sensible, singulièrement clairvoyant, sincère et novateur ? N'a-t-il pas épuré le quatuor et attribué à la clarinette le domaine chantant que, depuis, tous les maîtres ont si bien exploré ? » *Nantes le Soir*, n° 12, 20 décembre 1924, p. 10-11.

1170 Après avoir écouté la *Symphonie n°93*, « *Glocken* », il s'écrie : « on oublie injustement le père de la symphonie. La verve de ses premiers mouvements, la grâce de ses menuets, l'esprit inimitable de ses finales n'ont jamais été dépassés ni peut-être égalés par Beethoven lui-même. » *L'Ouest-Éclair*, 22 janvier 1933. Le 18 février 1924, dans *L'Écho de la Loire*, Paul Ladmirault réclame, à la place des sempiternelles symphonies de Beethoven, « les délicieuses symphonies de Haydn si oubliées aujourd'hui que leur apparition aurait le charme d'une première audition. »

1171 « On a dit que les symphonies de Beethoven constituaient pour les concerts parisiens l'armature du répertoire. Rien de plus juste, et rien de plus légitime aussi. C'est que l'habitué, dans sa généralité de culture moyenne, s'est assimilé depuis longtemps ce qu'il appelle la "musique classique". Les motifs, les rythmes lui en sont familiers, et, s'il ne pénètre pas dans les arcanes de la technique constructive, il n'en apprécie pas moins la construction des mouvements [...] L'emprise est directe d'autant que "l'auditeur moyen" sait qu'une telle musique est consacrée et qu'il aurait mauvaise grâce à rester insensible. » Voir la chronique de A.C., le 30 janvier 1926, *Nantes-Mondain*, p. 5-6.

1172 « Quand sur une affiche s'inscrit le nom de Beethoven, entre Paray et Panzera, misti encadré d'as ! [Le mistigri est un jeu de cartes.] Nul doute qu'une multitude se presse aux portes de la salle ! Graslin était trop petit pour célébrer le centenaire du divin sourd » s'écrie Paul Ladmirault dans *L'Ouest-Éclair*, le 20 février 1927. « Beethoven n'est-il pas de toutes les vraies fêtes musicales ? N'est-ce pas l'oraison préalable à faire que de jouer de sa musique et une symphonie du maître de Bonn ne devrait-elle pas toujours commencer ? » semble ajouter Joseph Cox dans le même quotidien le 21 janvier 1923. Les symphonies les plus jouées portent un numéro impair comme le remarque François Mockers, « sans que l'on puisse fournir une raison valable ; seule semble goûtée, parmi les numéros pairs, la *Symphonie pastorale*, peut-être à cause de son élément pittoresque. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 19 janvier 1930.

1173 Adolphe Delavaud souhaite que l'on supprime les reprises dans la *Symphonie n°4* : « ça n'en finissait pas ! » s'écrie-t-il le 19 février 1928 dans *Le Populaire*. Claude Guillon-Verne semble excédé par l'audition trop fréquente de ces partitions : « Ah ! Puisqu'il faut à tout prix une symphonie de Beethoven, avalons-la ! » Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1928. De même, dans *L'Écho de la*

Neuvième » car Nantes, grâce à Marguerite Le Meignen, en propose une première audition intégrale en 1920, sous la baguette de Vincent d'Indy. La difficulté du dernier mouvement, soulignée par tous les articles de presse, pourrait expliquer cette découverte tardive par les Nantais. La partition est à nouveau entendue intégralement en 1939, dirigée par Simon Pullman, une impossibilité de dates ayant empêché la venue de Felix Weingartner¹¹⁷⁴. Les innovations de Beethoven ne sont guère détaillées. Les rubriques se contentent d'appréciations louant un « immortel chef-d'œuvre », symbole de la lutte de Beethoven contre un destin contraire, sa conquête de la joie à l'issue des épreuves¹¹⁷⁵.

La *Missa solemnis* occupe une place à part dans la programmation des œuvres de Beethoven. Jamais entendue à Nantes, elle est proposée au public une seule fois, en 1934. Le goût musical des Nantais semble être assez éloigné de la composition de Beethoven. Les critiques s'attachent principalement à définir le caractère religieux de la partition¹¹⁷⁶. Bien que la *Missa solemnis* ait fait salle comble, Paul Ladmirault, dans sa chronique, remarque que même si Beethoven est probablement le musicien le plus joué, on n'entend pas souvent ses dernières œuvres comme les derniers quatuors et les

Loire, le 18 février 1924, Ladmirault explique à ses lecteurs qu'un « compositeur-critique parisien propose plaisamment de mettre un impôt sur Beethoven. » François Mockers, lui aussi, se lasse d'entendre la *Symphonie n°7* : « C'est beau... Très beau... Immuablement beau... Assez ! » *Nantes le Soir*, 30 janvier 1930, p. 9. Il est curieux de constater comment le goût du journaliste a évolué. La même œuvre est portée aux nues six ans auparavant. Paul Ladmirault, le 19 janvier 1930 s'exclame dans *L'Ouest-Éclair* : « La *Symphonie n°7* a depuis longtemps dépouillé tous ses secrets. »

1174 Les deux interprétations pèchent par leur insuffisance. Le dossier de 1939, à la Schola, contient un commentaire non daté de Paul Ladmirault qui parle d'une « œuvre très difficile dont la réalisation périlleuse frise parfois la catastrophe. La tessiture élevée des voix, les brusques changements de mouvements et bien d'autres dangers y guettent les interprètes. »

1175 Voir notamment les lignes de Cox, le 19 mars 1920 dans *L'Ouest-Éclair*.

1176 Pour Ladmirault, il s'agit d'une « messe non liturgique sur terre mais digne d'être célébrée dans le ciel. » Seltifer dans son commentaire, met aussi l'accent sur la conception de la foi chez Beethoven, « croyant indépendant qui ne s'incline pas en adorant. » Selon elle, la messe se termine par la victoire de la vie sur la mort, celle-ci faisant place à la vie éternelle, « salut des âmes. » Elle rappelle « la parole prophétique de Liszt : pour nous musiciens, l'œuvre de Beethoven est semblable à la colonne de nuée et de feu qui conduisit les Israélites à travers le désert, colonne de nuée pour nous conduire le jour, colonne de feu pour nous éclairer la nuit, afin que nous marchions jour et nuit. » Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1934. En italique dans le texte. Gontran Arcouët se fait lyrique dans un très long compte rendu : « œuvre frénétique, extasiée, drame immense comme la mer, née de l'inspiration divine du Christ, de sa sublime tragédie. Beethoven, nourri des émotions humaines, grisé de tendresses de la nature, sut exprimer ici par une extériorité qui va directement au cœur de ceux qui le comprennent. » *L'Écho de la Loire*, 24 janvier 1934. Rares sont les annotations concernant la partition elle-même et non le contenu liturgique. Dans *Le Populaire*, le 24 janvier 1934, Adolphe Delavaud regrette « quelques développements peut-être d'une prolixité exagérée. » La préférence de Seltifer va à l'*Agnus Dei*, « page capitale par sa hardiesse et son lyrisme. » Voir dossier de presse slnd, ASCN 1934.

dernières sonates pour piano, peu aptes à remplir Graslin¹¹⁷⁷. Pourtant Philibert Biton souhaite réentendre la *Missa solemnis*. Selon lui, même si le public a été profondément touché, une seconde audition serait nécessaire tant la partition se révèle complexe¹¹⁷⁸. Le goût musical des Nantais se porte donc vers les œuvres bien connues de Beethoven et non vers celles de sa dernière période créatrice.

Qu'ils soient allemands ou français, les Romantiques sont peu prisés à Nantes, ils ne sont plus à la mode¹¹⁷⁹. Le reproche s'adresse principalement à Berlioz et à son *Requiem* à qui les commentateurs reprochent une esthétique romantique devenue caduque, faite de proportions excessives, d'outrances¹¹⁸⁰. A ce blâme s'ajoute celui de l'expression d'un sentiment religieux jugé trop personnel. L'œuvre est perçue comme plus théâtrale que religieuse¹¹⁸¹. Hormis un critique, personne ne relève l'originalité de

1177 « Ce serait le "nettoyage par le vide" disent les organisateurs de concerts. » *L'Ouest-Éclair*, 24 janvier 1934.

1178 Philibert Biton qualifie la *Missa solemnis* de « gigantesque partition qui produit une impression profonde. Pourquoi laisser aux archives une chose pareille si bien sue et, malgré tout, pas complètement comprise des auditeurs ? » Voir ASCN, dossier 1934, coupure sans indication de provenance.

1179 Le 31 janvier 1925, A.C., dans *Nantes-Mondain*, remarque : « Certes, il est de bon ton parmi les debussystes et les ravéliens de toute aune, de ne pas "encaisser" Berlioz. » *Nantes-Mondain*, 31 janvier 1925, p. 5. Pourtant certaines partitions berlioziennes recueillent encore des suffrages malgré quelques réticences. C'est le cas de *Roméo et Juliette*. « La Fête chez Capulet est bien gauche, bien mal construite. Sa réunion des thèmes du larghetto et de l'allegro est un contrepoint dont Berlioz est seul capable. Mais son refrain quasi bacchique me semble bienvenu avec ses déhanchements, ses bousculades qui évoquent le *Carnaval romain*. » Voir *Nantes-Mondain*, 23 février 1924, p. 7.

1180 Le programme de salle cite A. Boschot : « L'esthétique de Berlioz est presque toute la préface de *Cromwell* : le bric à brac romantique, avec sa fantasmagorie, son étincellement, son débrillé, son toc et le cliquetis des matériaux disparates. Du grandiose et du pusillanime, de la tendresse joignant le grotesque, le compassé après la dislocation. » Voir carton « programmes » n°1. L'argument est développé dans un compte rendu anonyme du *Phare de la Loire*, le 26 janvier 1925 : « Le *Requiem* est une œuvre énorme, je dirais même hypertrophique. C'est le reflet exact de son époque boursoufflée et déformante, manquant de sérénité, imbue de préjugés nouveaux, mille fois plus rétrogrades que les anciens. »

1181 Cox se fait l'écho de cette récrimination : « Il y a bien peu d'accent religieux et ce n'est pas cette œuvre qui a dû ouvrir à Berlioz les portes du ciel, s'il y est, ce que nous lui souhaitons sincèrement. S'il y avait un Index pour la littérature musicale, il est probable que le *Requiem* de Berlioz serait à l'Index. C'est beau, certes, mais terriblement satanique et sentant le soufre. Il est trop visible que Berlioz a commis ce sacrilège de s'amuser avec le texte et que certains mots de ce texte ont excité sa verve sarcastique. Il est même des passages qui semblent des parodies, tous ceux notamment où il a introduit une sorte de psalmodie ou de contrefaçon du plain chant. Un romantique, au point où l'était Berlioz, il est vrai, ne pouvait prier comme un autre. Entendez-le, par exemple, traduire la phrase suppliante *Requiem aeternam dona eis Domine*. Il commence bien sur le ton de la prière mais il ne tarde pas à se fâcher et la prière devient injonction. On pense, malgré soi, à un blasphème sonore. Bref, l'audition de la *Grande Messe des morts* nous laisse une impression indéfinissable de gêne, un peu comme si toute cette musique était faite pour illustrer quelque messe noire *solemnelle*. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 25 janvier 1925. Un autre critique note, lui aussi, de façon humoristique l'absence de sentiment religieux, selon lui, dans le *Requiem* : « A la Schola, une assistance énorme était venue à la Messe [...] La Schola n'ayant inscrit à tous ses programmes que des *Passions*, des *Béatitudes*, des

l'orchestre berliozien, excepté les quatre orchestres aux quatre coins de la salle, orchestres insuffisants d'ailleurs à Nantes, faute de trouver le nombre nécessaire de participants¹¹⁸². *L'Enfance du Christ* ne recueille pas les critiques adressées au *Requiem*¹¹⁸³. Bien différente, *La Damnation de Faust* est beaucoup plus accessible. Elle assure des salles pleines, donnée intégralement ou sous forme de fragments, à Nantes ou à l'extérieur, dans les concerts d'hiver ou dans ceux d'été et se prête, selon Marguerite Le Meignen, à une mise en scène. Le public nantais ne se rassasie pas de la Marche hongroise. A travers les comptes rendus est perceptible, assez souvent, la question nationale, principalement dans les ouvrages du XIX^e siècle¹¹⁸⁴. Lorsque Adolphe Delavaud commente le programme consacré au *Faust* de Schumann, ce n'est pas tant la partition elle-même qui l'intéresse, mais la comparaison avec deux compositions françaises sur le même sujet, celle de Gounod et celle de Berlioz.¹¹⁸⁵ Schumann dont les œuvres sont inscrites seulement quatre fois aux programmes de la Schola, ne suscite guère l'enthousiasme. Donné intégralement pour la première fois à Nantes, *Faust* n'est pas écouté avec une oreille curieuse. Il semblerait que le public ait été désarçonné par une partition qui met l'accent sur un aspect nouveau du principal personnage préoccupé de recherches philosophiques, bien différent en cela du héros de Berlioz¹¹⁸⁶. La musique symphonique de Schumann ennue ; elle est jugée obsolète, tant pour les symphonies

Messes, faute de nourriture céleste elle avait dû s'adresser à Berlioz qui jamais n'étouffa de religiosité. Aussi cette Messe sentait bien un peu le soufre, et puis, on s'embêtait, on s'embêtait... » Voir la chronique de R.B. (Régor Batwsky alias Roger Lesbats), *Nantes le Soir*, n° 48, 31 janvier 1925, p. 5.

1182 « On ne peut dénier à Berlioz le grand mérite d'avoir donné à l'esthétique d'orchestre une plastique et une utilisation originales » écrit A.C. dans *Nantes-Mondain* le 31 janvier 1925, p. 5.

1183 Le critique Delavaud parle d'une « des œuvres de Berlioz où se fait le moins sentir l'influence des habitudes et des modes romantiques que beaucoup ne supportent qu'avec une certaine impatience. » Coupure de presse slnd ASCN, dossier 1929.

1184 « Saint-Saëns et Roussel sont deux musiciens français : voilà leur première qualité et tout ce que nous pourrions en dire encore deviendrait inutile après cette première constatation » écrit un chroniqueur anonyme comparant *Le Festin de l'araignée* de Roussel et *Javotte* de Saint-Saëns. Voir *L'Écho de la Loire*, 23 mars 1931.

1185 *Faust* de Gounod, « Une œuvre si française que nous ne connaissons pas d'autre exemple d'un succès qui se poursuit depuis cinquante ans en France et à l'étranger où il est apprécié précisément pour ses qualités françaises. » Quant à *La Damnation de Faust*, « son coloris sans égal dans la musique de notre pays en fit le chef-d'œuvre que l'on sait. » *Le Populaire*, 9 décembre 1920.

1186 Paolo parle d'une « composition d'un charme concentré, intérieur. On l'entend un peu, à la fin absolument, comme un oratorio dans une sorte de recueillement et comme si l'on était au temple. » *L'Ouest-Éclair*, 9 décembre 1920. Le chroniqueur félicite Auguste Le Guennant d'avoir, dans sa conférence préparatoire, souligné l'aspect philosophique du *Faust* de Schumann, bien différent du personnage « tout enfiévré de plaisir et ne songeant qu'à faire l'amour », tel qu'il est présenté chez d'autres compositeurs français.

que pour les concertos¹¹⁸⁷. Liszt, à l'inverse de Wagner, est peu goûté : son esthétique, jugée trop ancienne, trop grandiloquente, ne plaît plus¹¹⁸⁸. Occupant toute une soirée, *La Légende de sainte Elisabeth* est sévèrement critiquée pour ses longueurs, son argument de peu d'intérêt, son écriture trop proche de l'improvisation¹¹⁸⁹.

Wagner est, à la Schola de Nantes, le compositeur le plus joué après Beethoven et Bach¹¹⁹⁰. Wagner assure un théâtre bien rempli et nombre de critiques ne ménagent pas leurs éloges vis-à-vis du maître de Bayreuth, sans toutefois définir clairement en quoi son œuvre est remarquable. Ils se contentent d'épithètes sans grande signification¹¹⁹¹. Il semble que le public soit surtout sensible à l'orchestration imposante qui provoque de longs applaudissements¹¹⁹². Les raisons de ces enthousiasmes semblent

1187 La *Symphonie n°4* est sévèrement jugée par Adolphe Delavaud qui y relève « longueurs et reprises, la faiblesse des phrases courtes, resserrées et dont l'expression orchestrale est toute "intérieure." C'est honnête, consciencieux, solide et parfaitement dépourvu de charme. » *Le Populaire*, 23 février 1925. François Mockers, à son tour, dénigre le *Concerto pour piano* : « Le romantisme du *Concerto pour piano* a perdu son attrait. Il n'emporte plus, ne soulève plus. Il évoque avec force un passé qui eut sa grandeur, une flamme qui brilla vive, étincelante, et dans ce rappel des splendeurs d'antan, il est souvent pathétique. » *Nantes le Soir*, n°22, 2 mars 1929, p. 24.

1188 Le 30 novembre 1922, Paul Ladmirault écrit dans *L'Écho de la Loire* : « Maintenant encore, bien des gens traitent Liszt comme un compositeur secondaire dont ils ne s'occuperaient même pas si Wagner ne lui eût fait des emprunts. » Le même critique juge sévèrement « *Les Préludes*, déclamatoires, [qui] gâchent le programme. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 22 janvier 1933. *La Légende de sainte Elisabeth* paraît à Cox, défraîchie : « Pour tout dire avec franchise, vieille déjà de plus d'un demi siècle, elle a maintenant quelques rides. Liszt sommeille parfois. A côté de pages d'une beauté impérissable, il y a des longueurs dans ce drame lyrique. Et puis, c'est par trop le triomphe de l'unité thématique : le vieux chant liturgique qui sert de leitmotiv à toute la partition revient dans l'œuvre 756 fois. » [sic! Dans le programme de salle, May de Rudder cite le compositeur Peter Cornelius qui a rédigé le *Guide musical* du 5 avril 1911 où cette affirmation est portée.] Ladmirault détaille les reproches qu'il adresse à *La Légende de sainte Elisabeth* : « Oeuvre d'un style composite, d'une inspiration très inégale, d'un plan désordonné, de belles pages sont trop souvent gâchées par un contexte fâcheux ; des thèmes remarquables reçoivent un fastidieux développement ; et de l'ensemble se dégage une impression trouble et monotone. » Voir coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1922.

1189 Un fort long article, signé J.M., développe tous ces regrets. Nous en extrayons un passage : « Ce ne sont pas quelques thèmes intéressants, quelques phrases mélodiques bien venues, quelques puissants ensembles vocaux, quelques mesures d'orchestre nerveuses et colorées qui peuvent suffire à racheter tout le laisser-aller d'une aussi longue partition dont l'inspiration générale [...] se balance trop fréquemment entre le vide, pris pour de la simplicité et l'emphase confondue avec le sublime. » Voir *Nantes-Mondain*, 9 décembre 1922, p. 5.

1190 Le phénomène n'est pas nouveau comme le souligne Yannick Simon. Voir Lohengrin, *Un tour de France, 1887-1891*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2015, p. 13.

1191 « Place au dieu de Bayreuth [sic] s'écrie Adolphe Delavaud. Voir *Le Populaire*, 21 janvier 1923. Le même critique qualifie de « page sublime » qui, ajoute Paolo, « déchaîna un enthousiasme indescriptible dans toute la salle. » *Le Phare* 12 janvier 1922. Même Ladmirault, en écoutant le troisième acte du *Crépuscule des dieux*, ne peut s'empêcher de proposer une formule : « Voici maintenant que le géant s'avance. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 21 janvier 1923.

1192 François Mockers parle de « page de Titan », Paolo de « page monstrueusement sonore » à propos de l'ouverture des *Maîtres chanteurs*. Voir respectivement *Nantes le Soir*, n°12, 20 décembre 1924, p. 10 et *Le Phare*, 14 décembre 1924. La Bacchanale de Tannhäuser « déchaîne l'enthousiasme d'un auditoire ébloui par tant de richesse sonore. » Voir *Le Phare*, 23 décembre 1923. Mais lorsque la

aussi devoir être recherchées, comme il a déjà été constaté pour les œuvres de Bach, dans le contenu religieux des textes. Claude Guillon-Verne s'extasie sur *Parsifal* en des termes qui pourraient convenir à la relation d'une cérémonie religieuse¹¹⁹³. Wagner est ardemment défendu par Seltifer. Elle ne manque pas une occasion de rappeler l'action de son défunt mari, Étienne Destranges qui a beaucoup écrit sur le maître de Bayreuth¹¹⁹⁴. Seul Paul Ladmirault est capable d'expliquer son admiration à propos de *Parsifal* et de l'utilisation que Wagner fait des leitmotive¹¹⁹⁵. Tous ces jugements pourraient faire penser que Wagner n'est pas l'objet de critiques. Pourtant, une partie des commentateurs lui reprochent quelques pages ennuyeuses ou pire, vulgaires¹¹⁹⁶. Certaines compositions paraissent bien longues¹¹⁹⁷. Et surtout, il semble une hérésie de donner au concert des extraits d'opéras qui perdent alors toute signification¹¹⁹⁸. Après avoir interrogé Franz von Hoesslin, chef d'orchestre invité à diriger au théâtre de

partition est rejouée en 1933, Seltifer écrit : « Ainsi présenté, ce fragment wagnérien n'était plus qu'un lambeau défraîchi, d'un effet sûr et facile. » Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1933.

1193 « On ne parle pas de *Parsifal*, on l'écoute et l'on médite. Oh Heureux ceux qui ont eu la joie, dans le sanctuaire de Bayreuth, d'entendre monter des profondeurs de l'orchestre, le thème du Graal. » *L'Écho de la Loire*, 1^{er} décembre 1926. Toute la fin de la chronique est une réflexion personnelle sur la foi qui se termine par : « La grâce a été donnée à Wagner de mourir en priant. »

1194 « Où est le temps où les plus belles pages de Wagner provoquaient à Nantes, malgré ses défenseurs, des sifflets et des bâillements ? » Voir coupure de presse non identifiée, ASCN, dossier 1928. Seltifer rappelle dans ce même article le jugement positif de Champfleury, ami de Wagner, « un homme de génie insulté par toute la populace des esprits frivoles. » Seltifer déplore que la Schola n'ait pas organisé un hommage à Wagner : « Nantes se singularise par un silence complet à l'égard de celui qui régna en maître à Graslin et que les moindres villes, d'un bout à l'autre du pays, honorent ces temps-ci. Le conservatoire va réparer cette erreur. Cela n'empêche pas que la Schola aura donné un concert dans le mois du cinquantenaire sans célébrer celui-ci. » Voir *Le Phare*, 23 février 1933.

1195 « En aucune autre œuvre, Wagner n'a poussé si loin l'art merveilleux de la polyphonie, l'ordonnance ingénieuse des leitmotive ; l'orchestre, d'une merveilleuse splendeur, les colore, les diversifie, les illumine... C'est une symphonie quasi céleste... ou magique ; elle surpasse même tous les prestiges de la *Tétralogie*. Aucun musicien n'a jamais atteint ni approché pareille magnificence. » *L'Ouest-Éclair*, 2 décembre 1926.

1196 Dans *Nantes-Mondain*, le 20 décembre 1924, le critique A.C., rendant compte du concert où l'ouverture des *Maîtres chanteurs* est jouée, ressent la page célèbre comme « un morceau de bravoure destiné à donner au public le coup de l'assommoir. » De même, R.L. ne craint pas d'affirmer que la *Chevauchée des Walkyries* « n'aurait pas été déplacée dans un cirque. » Voir *Nantes le Soir*, n° 22, 28 février 1925, p. 8. Ladmirault ne commente pas les extraits de *Lohengrin* ni ceux de *Tristan* « œuvres anciennes d'ailleurs glorieuses ; inutile d'en décrire les beautés à tous familières » destinés à « satisfaire les dilettantes [...] qui préfèrent les antiquités. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 17 mars 1937.

1197 A propos de *Siegfried Idyll*, le chroniqueur anonyme du *Phare* écrit : « C'est bien beau mais c'est bien long. Wagner veut nous persuader qu'il est parfaitement heureux et il insiste horriblement. Le public a subi cette interminable idylle avec la plus belle des résignations. Il a même applaudi l'orchestre résigné également mais pas très attentif. » *Le Phare*, 19 février 1928.

1198 « L'œuvre wagnérienne ridicule au théâtre parce qu'elle n'est pas dramatique et parce qu'elle s'y encombre d'un machinisme mythologique absolument suranné, devient inintelligible au concert parce qu'elle se trouve privée de tout l'élément scénique qui lui sert de "programme mimé." » *Nantes-Mondain*, 27 janvier 1923, p. 6-7.

Bayreuth, sur la façon de jouer les opéras de Wagner, Albert Gavy-Bélédin demande à son interlocuteur : « Admettez-vous Wagner au concert ? » Le chef d'orchestre répond par la négative¹¹⁹⁹. De même, les regrets de Joseph Cox viennent d'une exécution tronquée du troisième acte du *Crépuscule des dieux*¹²⁰⁰. Le critique J.M. juge sévèrement cette œuvre donnée sous forme de larges extraits « en première audition à Nantes » et pour laquelle « le public semble avoir été légèrement déçu. » Il en fournit longuement les raisons. Certes, il regrette une partition tronquée, mais surtout, il souligne l'opposition entre la musique allemande et la musique française, la première ne présentant plus guère d'intérêt, la seconde, par sa modernité, étant capable d'émouvoir¹²⁰¹.

La question nationale est aussi perceptible dans de nombreux commentaires de l'œuvre de Brahms mais avant tout son style est perçu comme obsolète. Le compositeur est jugé bien éloigné de la sensibilité du XX^e siècle¹²⁰². Seltifer note de nombreuses places inoccupées au début du concert du 26 mars 1928 et regrette un programme de musique religieuse uniquement allemande, la première partie étant consacrée au *Requiem* de Brahms, la seconde au *Magnificat* de Bach¹²⁰³. Adolphe Delavaud reprend

1199 « Je n'aime pas trop... Mais quand on ne peut pas faire autrement... Au concert, l'œuvre de Wagner est incomplète... Il lui manque les mains, les bras, la poitrine, tout le corps. Il lui manque la lumière, les crescendos et les decrescendos de la lumière... » *Le Phare*, 25 mars 1931.

1200 *L'Ouest-Éclair*, 21 janvier 1923.

1201 « Il faut avoir la sincérité de reconnaître que cette musique artificielle et fabriquée n'éveille plus dans nos âmes contemporaines qu'un écho affaibli. Il semble que notre sensibilité, lasse des combinaisons trop ingénieuses, se retourne avidement vers l'expression musicale à l'état brut, comme vers la seule source fraîche capable d'étancher sa soif d'infini : et qu'y a-t-il de plus contraire au romantisme outrageusement personnel et pédantesquement boursoufflé de la *Tétralogie*, si pauvre d'ailleurs en musique, que l'inspiration populaire, éternellement riche, simple, humaine, à laquelle se rattache toute notre école française, y compris le Debussy de *Pelléas*. » J.M. dans *Nantes-Mondain*, 27 janvier 1923, p. 6-7. Ladmirault lui aussi appelle de ses vœux la programmation d'œuvres de Benjamin Godard qui, selon lui, remplacerait avantageusement Liszt. Pour Ladmirault, Godard « est un compositeur aussi grand que Liszt et il est français. » Voir coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1922.

1202 Le critique A.C., dans *Nantes-Mondain*, écrit lors de l'unique audition de la *Symphonie n°3*: « Il passe pour un goût exquis, bien français, dit-on, depuis les campagnes de Saint-Saëns dans *L'Écho de Paris*, de repousser en bloc, avec indignation, toute la production de Brahms. » A.C. ne refuse pas d'entendre, de temps en temps, une page de Brahms, reconnaissant une écriture spécifique qui peut le charmer : « La concision, la rapidité, sont étrangères à l'esthétique d'un Brahms. Mais qu'importe si ces pages, souvent éblouissantes dans leurs somptueuses harmonies, délicates par le sentiment profond qu'elles découvrent, restent pour nous le suggestif témoignage d'une époque caractéristique et très différenciée. » Coupure sans date, ASCN, dossier 1928. Un second commentaire dû à François Mockers, complète celui-ci, dans le même hebdomadaire, et lui faisant face. Mockers apprécie « une page forte » mais à son sens « d'inégale valeur. »

1203 « Il eût été préférable de donner le *Requiem* sans le *Magnificat* et plus préférable encore de donner

la même idée en la développant, mettant en lumière le goût français opposé au goût allemand, reprochant également au compositeur de Hambourg une absence d'inspiration au profit de qualités techniques d'écriture¹²⁰⁴. Seul le chroniqueur de *Nantes-Mondain* loue Lacerda d'avoir dirigé le *Requiem*, sensible aux mélodies brahmsiennes¹²⁰⁵. La question nationale est à nouveau présente à propos de Bruckner qui fait une timide apparition à la Schola en 1931, avec le *Te Deum* et *l'Ave Maria*. Ladmirault prouve sa clairvoyance en dénonçant la frilosité du public français. L'ostracisme serait causé par un chauvinisme exacerbé¹²⁰⁶. Les œuvres de Mahler n'apparaissent pas dans les programmes de la Schola : leurs difficultés les rendent peut-être inaccessibles à l'orchestre nantais.

Interrogé en 1931 par Albert Gavy-Bélédin sur les tendances modernes en Allemagne, puis sur la musique française en Allemagne, le chef d'orchestre Franz von Hoesslin démontre que, hormis dans les capitales des deux pays, « le public n'en a pas une connaissance étendue¹²⁰⁷. » Un autre chef d'orchestre, Jascha Horenstein, reprend la teneur de ces propos, rappelle le critique Albert Gavy-Bélédin. Les publics des deux pays ont tendance à ignorer la musique de leurs voisins¹²⁰⁸. Franz von Hoesslin

le *Magnificat* sans le *Requiem*. » Article slnd, ASCN, dossier 1928.

1204 « En France, Brahms passe généralement pour un musicien de grand ordre, parfois agréable, rarement grand, souvent ennuyeux. Il abuse [...] d'une certaine sentimentalité froide qui agace, il est parfois emphatique et pompeux, n'ayant pas l'élan et la chaleur qu'on aime trouver chez les hommes de génie ; il a poussé jusqu'à la minutie, l'art de l'analyse et du développement thématique. Le *Requiem* est l'œuvre d'un compositeur plus riche de technique que d'inspiration. » Article non daté, ASCN, dossier 1928.

1205 [...] « alors qu'on était presque unanime en France pour anathématiser Brahms. Les commentateurs de l'œuvre brahmsienne n'ont, en général, pas pénétré l'esprit de cette musique. Ils ont cherché la diversité là où il n'y avait que continuité, que repliement sur soi-même. Ils n'ont vu qu'uniformité dans le revêtement musical, alors qu'il convenait de trouver le point central de la méditation, le lyrisme intérieur, la somptuosité du rêve déroulé. » Article non daté, ASCN, dossier 1928. Même Ladmirault, après avoir constaté que « Brahms, sorti du Purgatoire, est remis à l'honneur » ne peut se défendre de quelques réticences : « D'un bout à l'autre, le *Requiem* présente la même concentration grave et profonde, ce qui n'est pas sans lui conférer quelque uniformité. L'impression qui plane sur toute l'œuvre est, conformément à son titre, le Repos. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 29 mars 1928.

1206 « Que connaissons-nous en France de Bruckner, musicien d'une renommée européenne, auteur de dix symphonies jouées partout sauf chez nous ? Faut-il par un patriotisme ombrageux rester dans cette ignorance ? Ce serait excessif. Sans nous engouer des étrangers, nous pouvons tout de même savoir comment ils écrivent, chantent, dirigent. » *L'Ouest-Éclair*, 25 mars 1931.

1207 Le 6 décembre 1922, Ernest Ansermet fait savoir à Marguerite Le Meignen que le concert qu'il a dirigé à Berlin « a été exceptionnellement réussi. C'était la première fois depuis la guerre qu'on donnait une nouveauté française, en l'espèce *Pour une fête de printemps* de Roussel. Cette œuvre et plus encore les *Nocturnes* de Debussy ont eu un succès énorme enregistré et qualifié "d'événement" par toute la presse. » ASCN, dossier 1922.

1208 *Le Phare*, 25 mars 1931.

développe les paroles de Horenstein, en signalant l'école atonale qui, selon lui, rejeterait une inspiration religieuse¹²⁰⁹. Questionné sur Paul Hindemith, von Hoesslin explique la démarche des jeunes compositeurs allemands restés fidèles à la tonalité et subissant diverses influences¹²¹⁰.

Proposer des œuvres du XX^e siècle en première audition est l'un des soucis récurrents de Marguerite Le Meignen¹²¹¹. Cette préoccupation concerne aussi des œuvres écrites au siècle précédent par des compositeurs toujours vivants en 1920 et qui dirigent leurs propres pages en première audition, tel Vincent d'Indy pour *Le Chant de la cloche* achevé en 1883¹²¹². Paul Ladmirault signale que *Les Cloches* de Rachmaninov composées en 1913 sont une première audition en France¹²¹³. Quelques rares critiques musicaux se montrent curieux de partitions du XX^e siècle¹²¹⁴. Seltifer est la plus ouverte à la modernité. Elle demande un répertoire contemporain, même si elle est consciente que l'orchestre a « trop peu de répétitions pour jouer un grand nombre d'œuvres

1209 « Depuis Wagner, il y a eu Richard Strauss et Pfitzner. En Allemagne, les jeunes sont différents. Cette école est atonale. Je ne vois pas comment dire... Oui, je crois avoir trouvé : une surface polie. C'est une école qui manque de chaleur, d'une âme. Elle ne veut pas écouter l'éthique de l'art. Pour ces jeunes, l'art est un jeu du temps. Ce n'est pas pour exprimer la Divinité. Ils ne savent rien de Dieu. Ce qu'ils font manque de spiritualité. Ils ne savent pas que la "transcendentalité" est plus que "l'artistique." Mozart, Beethoven, Bach, Bruckner sont des artistes qui ont cherché la Divinité. » *Le Phare*, 25 mars 1931.

1210 « Il y a aussi à Leipzig une école qui cherche. Celle-ci est absolument tonale. Elle cherche une continuation avec le Romantisme. Thomas, Raphaël en font partie. Je ne sais pas s'ils seront très importants mais il faut penser à eux. En Allemagne, comme dans tous les pays, on cherche. On a cherché avant Mozart, on a cherché après Bach. Pour le moment, c'est un peu Stravinsky, un peu Hindemith, un peu Ravel. C'est un peu... éparpillé. » Voir ASCN, dossier 1931, article du *Phare* précédemment cité.

1211 Paul Ladmirault ironise : « Le programme dit "première audition" pour le concerto de Chopin. Du Chopin inconnu, c'est évidemment une rareté. Il me semble bien avoir déjà entendu ce concerto à Nantes » écrit-il avec malice. Voir *L'Ouest-Éclair*, 26 février 1933.

1212 « Il s'agit d'une première audition intégrale en province Nous nous demandons si Paris même, actuellement, pourrait en donner l'équivalent. Nantes se place désormais au premier rang parmi les villes qui peuvent contribuer au rayonnement de l'art et de la pensée française. » *L'Ouest-Éclair*, 14 mars 1921. Pourtant Vincent d'Indy, dans un courrier adressé à Marguerite Le Meignen, semble déplorer cette propension à obtenir des premières auditions. « Si je vous ai parlé de première audition, ce ne pouvait être qu'une première audition en province française. Ce sont là des complications de vanité que je ne comprends pas très bien. » Marguerite Le Meignen avait fait le projet de donner le *Poème des rivages* en tant que « première audition en France. » ASCN, dossier 1922.

1213 « Nantes avant Paris, à la bonne heure ! *Les Cloches* sont un poème symphonique d'après un texte de Constantin Blamont, un des plus grands poètes de l'heure actuelle, chassé de sa patrie par la République des Soviets. Les poètes, s'il faut en croire Jehan Rictus, sont les preux des démocraties. » *L'Ouest-Éclair*, 11 décembre 1929.

1214 « Une première tranche du concert destinée à flatter l'ouïe rebelle aux hardiesses, aux rudesses, aux complexités harmoniques. Les chars d'assaut constitués par Prokofiev et Schmitt ont fait place nette. » Coupure de presse du *Phare* non datée, ASCN, dossier 1933.

modernes difficiles¹²¹⁵. » Mais, selon elle, l'auditeur s'habitue aux nouvelles partitions car le disque et la radio les lui ont, depuis dix ans, rendues familières. Le plus hardi se révèle être A.C. Il se dit « jeune étudiant vers 1912 » et montre une culture musicale d'une rare étendue, très au fait des œuvres les plus récentes. Dans *Nantes-Mondain*, le 14 mars 1925, il propose un très long plaidoyer en faveur de la musique de ses contemporains, en premier lieu Schönberg¹²¹⁶. Selon lui, si les compositeurs étrangers sont, en majorité, ignorés à Nantes, les auteurs français ne sont pas mieux connus de leurs compatriotes¹²¹⁷. Paul Ladmirault réclame, lui aussi, des pages nouvelles¹²¹⁸. Toutefois, la demande n'est pas si révolutionnaire que celle du critique précédemment cité¹²¹⁹. Pourtant, il n'est pas rare que certains commentateurs refusent la modernité¹²²⁰.

1215 *Le Phare*, 24 février 1929.

1216 « La *Kammersymphonie* d'Arnold Schoenberg [*sic*] est bien le type de cette musique qui se veut *atonale*. Elle est tout à fait symptomatique de la production de l'école viennoise. Nous nous demandons, et avec quelle anxiété, quand nous l'entendrons à nos concerts nantais. Et je ne parle pas non plus de la nouvelle école italienne, de ce curieux Vincenzo Tommasini, voire encore de ce tchèque, mais autrichien de tempérament, dont les ineffables *Grotesques* ont révolutionné Prague en 1920 et qui a nom Hans Crása [*sic*]. Nous sommes quelques peu réduits à la portion congrue. L'événement de la saison peut bien être quelque fameux *Quintette* écrit entre 1901 et 1908... mais c'est déjà un passé lointain pour le rythme accéléré de l'évolution musicale contemporaine. » *Nantes-Mondain*, 14 mars 1925, p. 6.

1217 « Nous ne connaissons rien, ou peu, de cette école polytonale des Auric, Milhaud, Honegger et *tutti quanti*. Sommes-nous condamnés à ne les entendre jamais sauf dans une vingtaine d'années ? Pouvons-nous espérer qu'on nous réservera dans un avenir proche des œuvres moins lointaines [que celles de Wagner, Glazounov, Mendelssohn, Lalo, Max d'Ollone inscrites au programme du 9 mars 1925] par la technique et le sentiment qui les a engendrées ? [...] Qu'on délaisse, si l'on a peur d'un public un peu suranné par ses goûts, polytonalité et atonalité. Il y a tant d'œuvres classiques qui attendent, la *Valse* de Ravel, les suites de *Daphnis et Chloé*, *Pour une fête de printemps* de Roussel. » *Nantes-Mondain*, 14 mars 1925, p.6.

1218 Ladmirault souhaite entendre les *Motets* de Florent Schmitt « et bien d'autres œuvres chorales anciennes et modernes, nouveau-nées ou à naître. Nous réclamons depuis douze ans *Le Jardin de Marguerite*, [de Roger-Ducasse], *Les Choéphores* [de Darius Milhaud] et *Gargantua* [d'Antoine Mariotte]. » *L'Ouest-Éclair*, 21 mai 1934.

1219 Certains organisateurs de concerts se montrent plus audacieux que Marguerite le Meignen. Paul Ladmirault commente, en 1924, un programme élaboré par Marguerite Caldaguès. « Le programme de dimanche soir était entièrement consacré aux contemporains : un quatuor vocal de Florent Schmitt, deux mélodies de Darius Milhaud, *La Création du monde* transcrite pour deux pianos. Les *Jeux de plein air* de Germaine Tailleferre qui étaient prévus ont été remplacés par la *Valse en si mineur* d'Henri Cliquet-Pleyel suivie des blues de Keats dont nous ne garantissons pas l'orthographe, du *Bestiaire* de Francis Poulenc. La deuxième partie du concert était réservée à *L'Heure espagnole* de Maurice Ravel avec accompagnement de piano. » Voir *Nantes le Soir*, n° 20, 23 février 1924, p. 14.

1220 Adolphe Delavaud reste fidèle au passé : « Bien téméraire, celui qui voudrait prophétiser sur la musique de demain » écrit-il dans *Le Populaire*, le 19 janvier 1930. Il poursuit sa réflexion un mois plus tard à propos du *Psaume* d'Albert Roussel : « Nous craignons que les musiciens, en quête du rare, en s'éloignant de la vie, seront aussi vite démodés que les poètes décadents d'il y a trente ans. » *Le Populaire*, 17 février 1930.

Musique française

Une partie des partitions de Debussy et Ravel provoquent des commentaires véhéments. A Debussy, il est reproché une construction peu rigoureuse, éloignée des formes classiques. Achevée en 1905, jouée à la Schola en 1923, *La Mer* n'est guère appréciée¹²²¹. *Le Martyre de saint Sébastien* n'est pas mieux perçu. Commandé et créé par la danseuse Ida Rubinstein en 1911, le ballet est entendu à Nantes en 1928, sous sa forme symphonique avec solistes, chœur et orchestre. Le dossier de presse conservé à la Schola réunit des commentaires presque tous négatifs, jugeant la partition inégale¹²²². Paul Ladmirault se montre complètement dérouteré par *L'Enfant et les sortilèges* de Maurice Ravel, préférant de beaucoup les œuvres antérieures du musicien. Selon lui, l'absence de mélodie et de tonalité, une orchestration révolutionnaire, conduisent Ravel dans une impasse¹²²³. Un an plus tard, en 1934, son opinion n'a pas changé, même s'il

1221 « Ce sont des tableaux qu'il faut connaître mais devant lesquels l'extase n'est pas de rigueur. En réalité, il s'agit d'une description plutôt décousue aux lignes courtes, à la pensée floue. Debussy a fait mieux, beaucoup mieux » remarque François Mockers qui remarque « une mise au point très difficile, une disproportion flagrante entre l'effort et l'effet. » *Nantes le Soir*; n° 12, 29 décembre 1923, p. 16-18. Adolphe Delavaud est tout aussi déconcerté. Selon lui, "Esquisses symphoniques" indique que « ce n'est pas un ouvrage de forme irréprochable. Tout cela est un peu lâché. Tout cela est-il de la musique ? Ce sont plutôt des essais, des tentatives dont les compositeurs du présent et de l'avenir prendront ce qui leur conviendra. » *Le Populaire*, 24 décembre 1923. Ces commentaires évoquent ceux adressés à Claude Monet et aux peintres impressionnistes. Voir par exemple Pierre-Albert Castanet, Frédéric Cousinié, Philippe Fontaine, *L'impressionnisme, les arts, la fluidité*, publication universitaire Rouen Le Havre, 2013, 232 pages.

1222 Claude Guillon-Verne juge que « ce Debussy deuxième manière n'émeut pas comme la première », Paul Ladmirault parle d'une « œuvre hâtivement écrite qui donne l'impression d'une géniale improvisation plutôt que d'une composition mûrie, avec des passages fort ennuyeux, des redites qui ne sont pas du Debussy magicien de *Pelléas et Mélisande* », François Mockers conclut que « l'œuvre dans son ensemble est inégale malgré quelques touches de génie. » Il aurait souhaité que le chef d'orchestre, Walther Staram supprime le récitant. Seule Seltifer, regrettant elle aussi la présence du récitant, défend la partition, « un admirable drame sur lequel Debussy s'est penché avec respect et qu'il a baigné d'une telle lumière que l'aura de son Sébastien devient perceptible à nos yeux. » Seltifer juge que le récitant « éparpille l'attention [...] C'est que la parole est bien pauvre au seuil du firmament sonore dans lequel Debussy nous a fait pénétrer [...] Laissez au théâtre ce qui appartient au théâtre et réservez à la musique pure le soin de traduire pour les musiciens le langage qui convient à l'émotion surnaturelle. » Voir ASCN, articles slnd, dossier 1928.

1223 « Le Ravel d'aujourd'hui ne paraît plus être celui d'autrefois. Il a sa "crise" lui aussi. La *Valse*, le *Boléro*, *Tzigane* en marquent les étapes. Comme l'enfant, il prend plaisir à maltraiter la muse dont il fut naguère le favori. Plus de tonalité, c'est entendu, car ce n'est plus à la mode. Mais plus de mélodie, à peine des motifs, plus d'harmonies savoureuses, plus même de jolies combinaisons orchestrales. Tout est devenu sommaire, discordant, grimaçant, étrié, hostile. Du rythme encore, des bruits parfois curieusement ordonnés, mais plus bizarres qu'évocateurs : le contrebasson et le trombone se livrant à des éructations contrefaisant le service d'eau, mais moins bien que dans *L'Apprenti sorcier*, des sifflets, des crécelles, une flûte à coulisse et d'autres engins s'efforcent de nous suggérer des jouets brisés par le caprice d'un marmot boudeur. Les chanteurs, abandonnant toute intonation exacte, se

loue certaines pages : « C'est bien triste de voir Ravel rivaliser avec Maurice Yvain ou Emmerich Kalman. Il aspire à descendre¹²²⁴ ! » François Mockers rejoint Ladmirault dans son jugement sur la *Valse*, se laissant toutefois séduire par la virtuosité du compositeur¹²²⁵.

Les compositeurs vivants en 1920 suscitent des commentaires fort différents selon que leur esthétique est traditionnelle ou novatrice. Dans le premier cas, les critiques louent une écriture qui ne bouscule pas les auditeurs¹²²⁶. Quelques exemples en témoignent. *Les Enfants à Bethléem* de Gabriel Pierné sont grandement appréciés par Paul Ladmirault, sensible à un langage dépourvu de toute aspérité¹²²⁷. Seltifer est également touchée par le lyrisme de Pierné, tout en concédant que son langage est peu novateur¹²²⁸. Enrober les dissonances fait accepter la *Vieille Prière bouddhique* de Lili Boulanger par deux critiques rédigeant leur chronique côte à côte dans le même hebdomadaire, François Mockers et Paul Ladmirault¹²²⁹.

lancent éperdument dans l'inconnu, l'orchestre les suit dans ce voyage aventureux vers l'atonalité. Dans ce sac où il s'enveloppe, qui reconnaîtrait l'auteur génial de *Daphnis et Chloé*, de la *Rhapsodie espagnole* ? Telle est du moins notre impression bien sincère... et notre déception. » *L'Ouest-Éclair*, 26 novembre 1933. Déjà, en 1931, le *Boléro* avait provoqué l'ire du critique : « Nous ne saurions encaisser l'odieuse *Boléro*, persuadé que cette œuvre signée d'un autre nom recevrait à bon droit des sifflets, voire des épiluchures. Vingt-sept fois de suite l'exposé dans le même ton d'un thème écœurant de platitude avec le même rythme idiot de la percussion, phrase inepte reprise tour à tour en solo, en tutti, par la flûte, la petite clarinette, le basson suraigu, le cor, le saxophone, le trombone etc. Pourquoi pas la scie, le mirliton, l'accordéon ou l'ocarina. » Il n'est pas permis de se f... du monde à ce point. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 22 février 1931. « Le *Boléro* est bien capable d'éloigner de nos concerts les derniers amateurs qui consentent à se déranger pour entendre de la musique » ajoute, désabusé, Le Triton. Voir *L'Écho de la Loire*, 23 février 1931.

1224 *L'Ouest-Éclair*, 21 février 1934.

1225 « On peut aimer ou ne pas aimer la *Valse* de Ravel. On peut lui reprocher de mettre une trop riche dentelle sur un trop grossier tissu. On peut lui faire grief d'être un peu longue parce qu'un peu vulgaire. On peut tout dire. N'empêche qu'à l'écouter, on prend un plaisir rare même si l'on regrette l'emploi trop copieux qui est fait de l'accent viennois ou tzigane et du thème qui incite à la pâmoison les vieilles habituées des boîtes de nuit. Il y a dans cette valse un coloris, une dextérité qui émerveillent. Quant à savoir si c'est du meilleur Ravel, la question peut être posée. » Voir *Nantes le Soir*, n° 17, 26 janvier 1929, p. 21.

1226 Le 23 mars 1923, Paolo, dans *Le Phare*, souligne l'écriture traditionnelle de *L'An Mil* de Pierné, « pages fort intéressantes à écouter encore aujourd'hui pour ceux qui demeurent indifférents aux théories subversives de nos jeunes musiciens à la mode. »

1227 « Le lyrisme déborde, les thèmes charmants se développent librement, l'émotion n'est jamais bridée par le désir d'être neuf et moderne à tout prix. O modernisme ! Que de sottises commises en ton nom ! Tout chante avec une abondance mélodique parfumée de folklore, une orchestration riche et colorée, des modulations et des harmonies enchanteresses. L'œuvre contient plus de musique en quelques notes que les plus compliqués *Sortilèges* en pages innombrables. » *L'Ouest-Éclair*, 21 février 1934.

1228 « Dépouillée de toute recherche véritablement neuve, la musique de Pierné abondante et facile n'effarouche ni l'homme ni l'oiseau et laisse à la légende [*Saint François d'Assise*] sa saveur et son charme. » *Le Phare*, 5 avril 1933.

1229 Pour François Mockers, « ce chef d'œuvre de dissonances si habilement déduites et aménagées

Georges Migot est connu, à la Schola pour l'interprétation de trois de ses œuvres dont le ballet *Hagoromo*¹²³⁰. En 1937, *Cloche d'aube* bénéficie d'une première audition et, deux mois plus tard, le *Double chœur* est présenté comme « création » sur le programme de salle¹²³¹. Le *Double Chœur* composé par Migot en 1924 profite d'un commentaire très développé de Paul Ladmirault qui cite *in extenso* *Le Mystère des saints Innocents* de Charles Péguy revêtu de la musique de Georges Migot. Ladmirault est enchanté par l'écriture traditionnelle illuminée de trouvailles bienvenues.

Les quatre œuvres d'Arthur Honegger programmées à la Schola provoquent des jugements contrastés. A propos du *Roi David*, Paul Ladmirault prend pour prétexte des réflexions d'auditeurs afin de manifester ses propres réserves concernant principalement une langue très novatrice¹²³². Seltifer souligne l'évolution de l'écriture d'Honegger, tout en soulignant les emprunts qu'il fait à d'autres¹²³³. La musique instrumentale d'Arthur Honegger, représentée à la Schola par *Pacific 231*, occasionne de violents rejets. Selon François Mockers, qui, dans sa chronique, réunit les jugements de ses confrères, *Pacific 231* est « une extravagance » à inscrire au passif du compositeur¹²³⁴. Seuls deux

libèrent l'oreille de la brutalité et du cubisme . » Paul Ladmirault remarque « un curieux polytonalisme où l'on perçoit plusieurs plans tonaux bien distincts si bien superposés qu'ils concourent à un effet harmonique rigoureusement musical. » *Nantes le Soir*, n° 12, 29 décembre 1923, p. 16-18. Le Triton, pseudonyme de Philibert Biton, s'enthousiasme pour la partition d'une compositrice, les femmes dans ce domaine étant une rareté : « Qu'une jeune fille de vingt-cinq ans ait pu concevoir, nous ne disons pas écrire, une œuvre aussi forte, voilà qui est déconcertant. » Voir *L'Écho de la Loire*, 19 décembre 1930.

1230 Voir précédemment p. 146.

1231 Si le critique Dr. H.D., se plaint que la page « ne reste guère un souvenir musical, » Ladmirault juge « cet octuor vocal plein de jolies trouvailles sonores inspirées par le beau poème du prince Paul Fort. » *L'Écho de la Loire*, 6 février 1937. *L'Ouest-Éclair*, 5 février 1937.

1232 « Le public nous a paru un peu sidéré par les audaces du *Roi David*. Évidemment, la musique d'Arthur n'est pas celles d'un "bon garçon !" Un auditeur siffle, un autre me confie que « cet "art violent et rapide" lui semble essoufflé ; de beaux thèmes qui se répètent sans se développer. » Selon Paul Ladmirault, les deux mois alloués à Honegger pour réaliser la commande de cette partition expliqueraient une œuvre assez disparate, son « inégalité, la réalisation fruste de certaines de ses parties, un style composite imprégné de disparates influences. » *L'Ouest-Éclair*, 14 décembre 1927. Faire du vieux-neuf, personne mieux qu'Honegger ne l'a réalisé » comme l'écrivait le critique dans sa présentation du *Roi David* avant le concert. *L'Ouest-Éclair*, 14 décembre 1927. *L'Ouest-Éclair*, 10 décembre 1927.

1233 « *Le Roi David* ne date pas d'aujourd'hui. Honegger lui préfère de beaucoup son *Horace victorieux* et c'est tant mieux pour nous [...] On pourrait dire du *Roi David*, écrit il y a six ans, ce que l'on disait des *Choéphores* de Darius Milhaud, à savoir qu'il avait contracté vis à vis de Stravinsky et de Schoenberg plusieurs dettes... de reconnaissance et qu'il était en pleine évolution. » *Le Phare*, 14 décembre 1927.

1234 *Pacific 231* serait « une extravagance » à inscrire au passif du compositeur. « Le public a fort peu goûté cette pochade descriptive » note François Mockers. *Nantes le Soir*, n° 22, 2 mars 1929, p. 24. Ladmirault parle d'un « infâme charivari », Claude Guillon-Verne d'un « défi au bons sens artistique, une œuvre déplorable, une abomination que le snobisme seul est capable d'encourager et dont l'auteur

journalistes défendent la partition, tel Louis Martin à qui *Pacific 231* « a personnellement occasionné le plus vif plaisir. » Il détaille ses arguments, ayant bien compris que le sujet du poème symphonique peut entraîner l'absence de mélodie au sens habituel du terme¹²³⁵. Seltifer se montre conquise, affirmant que le temps décidera de l'avenir de l'œuvre.

Florent Schmitt fait partie des compositeurs contemporains loués sans presque aucune réserve¹²³⁶. Les diverses chroniques musicales rendent toutes hommage au talent de coloriste du compositeur mais aussi à sa grandeur¹²³⁷. Les mêmes qualificatifs sont appliqués à *Salammbô*¹²³⁸. Florent Schmitt bénéficie d'une grande notoriété : certains critiques musicaux établissent des comparaisons avec un autre musicien contemporain,

responsable sait profiter avec une impudence indigne d'un artiste. » Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1929. Adolphe Delavaud est encore plus négatif : « Les idées, hélas ! C'est ce qui manque le plus à l'œuvre. Celles qu'on y rencontre n'ont aucune forme. Une originalité voulue, laborieuse, des sonorités grotesques, des harmonies grinçantes et grimaçantes les revêtent d'un épais tissu sonore qui les étouffe, des effets bizarres, des trous d'orchestration qui agacent l'oreille et un hourvari final après des efforts de contrebasse du début. Tout cela est d'écriture habile, mais est-ce bien de la musique ? » *Le Populaire*, 24 février 1929.

1235 « Puis-je qualifier ce plaisir de "musical ?" Je ne sais pas. En tous cas, l'intérêt profondément vivant, l'activité fiévreuse et puissante qui se dégage de cette œuvre, ne sont que des qualités faites pour émouvoir nos esprits modernes, déformés par la trépidation de la vie actuelle. Pourquoi chercher dans ce mouvement symphonique de la mélodie, de la construction, toute une ordonnance qu'il n'a pas ? Non, laissons-nous emporter par ce débordement de vie et goûtons pleinement cette joie de la vitesse que nous avons tous ressentie à bord d'un train rapide. » Coupure de presse slnd, ASCN, dossier 1929.

1236 Voir précédemment p. 212, l'accueil réservé au *Psaume*.

1237 Paolo s'attache à caractériser l'orchestration : « Cette musique, à l'instar de celle de Richard Strauss, nous a procuré à une première audition, une impression de coloris éclatant plutôt que d'imposante grandeur. La trompette y lance de fougueux et brillants appels qui, s'alliant à la densité de l'élément vocal, écrasent et noient dans un fracas qui fait penser au jugement dernier, le reste de l'orchestre que l'on entendait à peine dans les rares moments d'apaisement apportés à nos oreilles quelques peu étourdies par cet afflux sonore. » *L'Ouest-Éclair*, 22 janvier 1926.

1238 L'admirant ne reste pas insensible aux coloris chatoyants de l'œuvre de Florent Schmitt mais aussi à sa sensibilité. En écoutant *Salammbô*, il se montre conquis « On y retrouve la grandeur quasi-épique de son *Psaume*, la couleur étincelante de *La Tragédie de Salomé*, l'intensité émotive de son *Quintette*. Ce sont des fresques magnifiques dont la puissance évocatrice appartient au seul Florent Schmitt » même si « certains auditeurs trop subtils » déplorent des emprunts à *Pelléas et Mélisande* de Debussy, à *Boris Godounov* de Moussorgsky. « Comme Wagner, Florent Schmitt assimile si profondément les apports étrangers qu'il leur donne un aspect nouveau et pour ainsi dire définitif. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 22 janvier 1933. Seul Adolphe Delavaud, tout en appréciant l'orchestration, se laisse aller à critiquer le modernisme de la partition : « Florent Schmitt cherche à nous entraîner dans une féerie dite musicale mais peut-on le suivre ou seulement deviner ses intentions lorsqu'on ne voit qu'un chatoiement de sonorités, ingénieuses certes, mais dont la valeur expressive, la signification musicale sont tellement subtiles qu'elles nous échappent. Certains passages sont peut-être d'un modernisme excessif. » Voir *Le Populaire*, 22 janvier 1933. Claude Guillon-Verne, quant à lui, ne ménage pas son adhésion tout en jugeant que la partition ne peut convenir qu'à un public cultivé, donc, selon lui, non populaire : « Florent Schmitt est l'un des rares musiciens actuels qui sait ce qu'il faut dire, ce qui, de nos jours, est bien rare ; *Salammbô* est une fresque métaphysique, consubstantielle, émouvante mais qui n'est pas faite pour le prolétariat des dilettanti !!! » Nous respectons la ponctuation du rédacteur. *L'Écho de la Loire*, 22 janvier 1933.

Albert Roussel, né un an avant lui. Le *Psaume LXXX* d'Albert Roussel, composé en 1928, chanté par la Schola à Paris en 1929 et à Nantes en 1930, provoque des commentaires mitigés. Si la partition est jugée grandiose, la comparaison avec Florent Schmitt accorde à celui-ci la préférence, l'œuvre de Roussel étant perçue comme trop complexe¹²³⁹.

De vingt ans plus jeune que Florent Schmitt ou Albert Roussel, Jacques Ibert se démarque nettement de ses deux aînés. Le *Chant de folie*, publié en 1925, inscrit au programme de la Schola en 1933 en première audition à Nantes, laisse Ladmirault dubitatif ; comme d'habitude, il se montre rétif à la modernité. Deux autres commentateurs ont mieux compris la nouveauté du style de Jacques Ibert, établissant un lien étroit entre le sujet et sa traduction musicale¹²⁴⁰.

La Schola se glorifie de révéler Darius Milhaud au public nantais. *Christophe Colomb* déroute sans doute plus d'un auditeur comme en témoignent les comptes rendus au lendemain du concert. Sont rejetés en bloc les dissonances, l'absence de mélodies facilement mémorisables, les rythmes trop nouveaux, l'usage du parlé¹²⁴¹. Paul Ladmirault lui-même, après avoir assisté à une répétition avec piano, est décontenancé. Il en donne une explication très technique¹²⁴². La superposition des tonalités soulignée

1239 Jean Guillou parle d'une « œuvre grandiose, une fresque biblique. Albert Roussel réveille et secoue toutes les puissances de l'orchestre, ébranle toutes les dissonances, et arrive ainsi à donner une impression de grandeur foudroyante. Florent Schmitt obtient des effets semblables avec l'accord parfait. De Roussel, nous préférons les *Évocations* ou le *Poème de la forêt*. » *L'Ouest-Éclair*, 17 février 1930. « A parler franc », écrit François Mockers, « je crois que le musicien n'a pas atteint son objectif. Certes, ce commentaire des cantiques héroïques n'est pas dépourvu d'éloquence. Il semble toutefois que cette éloquence manque un peu de force persuasive ou conquérante. Et elle trahit un peu trop l'effort en marge de la clarté ou de la simplicité. Néanmoins, c'est une œuvre de haute envergure. » ASCN, coupure de presse slnd, dossier 1930.

1240 « Une formule ultra-moderne ; du modernisme aigu ? Plutôt obtus. » *L'Ouest-Éclair*, 26 novembre 1933. Plus clairvoyante, Seltifer décèle « la maîtrise des ensembles, le sens dramatique et la solidité du métier. » *Le Phare*, 26 novembre 1933. Le chroniqueur anonyme de *L'Écho de la Loire*, le 26 novembre 1933, souligne l'adéquation entre le texte et la musique : « un long cri de douleur, une lugubre plainte poussée par les voix à l'aide d'accords déchirants, à la fois sinistres et désordonnés comme la "folie" elle-même. La musique atteste une fois de plus la puissante imagination de son auteur et son écriture vocale est aussi des plus habiles. »

1241 Après avoir signalé que cent-cinquante répétitions furent nécessaires lors de la création de l'œuvre, Adolphe Delavaud regrette « une indigence mélodique et expressive. Le drame de Darius Milhaud a chargé des sonorités qui lui plaisent, a parfois de la vie, un peu d'émotion, mais peu de grandeur. C'est d'un modernisme presque excessif et il est impossible d'y tenter de suivre un développement. Quant à savoir les thèmes, les "airs", comme on dit, dans lesquels se concentre la pensée musicale, il n'y faut pas songer. Article slnd ; ASCN, dossier 1936.

1242 « La musique est de prime abord fort étrange. Souvent elle semble intermédiaire entre le son et le bruit. Les voix, fréquemment disposées en tierces ou en sixtes successives, sont complétées par un accord instrumental truffé d'audacieuses dissonances, déterminant parfois plusieurs tonalités

par Paul Ladmirault, est reprise dans un compte rendu anonyme qui regrette que ce procédé d'écriture détruise le sentiment tonal. Du bout des lèvres, le journaliste accorde quelques compliments à l'écriture rythmique¹²⁴³. Les chœurs parlés semblent l'innovation la plus remarquable et pas forcément la plus critiquée¹²⁴⁴.

Les écoles étrangères

Les écoles étrangères sont découvertes par les Nantais avec curiosité. Voici quelques exemples parmi les plus commentés.

L'école russe a souvent les faveurs de la critique, même dans les œuvres récentes comme *L'Amour des trois oranges* de Prokofiev qui plaît par son aspect humoristique¹²⁴⁵. *Chout* du même compositeur est loué pour son orchestration colorée, ses harmonies originales, son élégance¹²⁴⁶. De Stravinski, la Schola propose, en 1929,

juxtaposées : il faut attendre une cadence pour se reposer sur l'accord parfait. Ailleurs, les paroles sont seulement sans intonation précise, soutenues par la percussion et les timbales qui, seules, donnent un son musical. La mesure est d'une liberté extrême, très instable, alternant les coupes binaires, ternaires, les 5/8 et les 3/8 avec une variété imprévue. Bref, l'impression générale est difficilement définissable après une seule audition. Il nous faut réserver une appréciation définitive jusqu'au jour où nous entendrons l'œuvre intégrale avec orchestre. Pour l'instant nous avouons n'en avoir rapporté qu'une idée assez confuse. » *L'Ouest-Éclair*, 2 mai 1936.

1243 « A quoi riment ces perpétuelles superpositions tonales, sans raison, que signifient ces harmonies grimaçantes antitoniales et revêches qui tuent la déclamation et annihilent l'émotion ; elles ne tiennent ni du génie, ni même du talent [...] Certains rythmes sont incontestablement dynamiques et vivants, mais combien de stagnations incolores ! Tout ceci enlève de la force à une œuvre forte. » ASCN, dossier 1936. Le scripteur regrette de ne pas entendre à la place, l'ouverture des *Maîtres chanteurs* !

1244 Philibert Biton le souligne : « La formule a sa valeur pas son originalité et la franchise des accents [...], innovation curieuse et neuve qui consiste à ne déterminer aucune intonation. » Un autre article de presse anonyme poursuit l'explication : « Ces chœurs, comme les commentaires de l'explicateur, sont accompagnés par les seuls instruments à percussion afin d'éviter le heurt regrettable de la parole mesurée avec des notes d'orchestre qui le plus souvent semblent en désaccord. » Coupure de presse slnd ; ASCN, dossier 1936.

1245 « *L'Amour des trois oranges* est de la musique qui fait rire, ce qui la distingue de celle qui fait grincer » relève François Mockers. Il juge que « Prokofiev écrit de la musique moderne d'un tour plaisant. » Voir *Nantes le Soir*, n°22, 2 mars 1929, p. 24. Si Louis Martin est lui aussi sensible à cet humour, il regrette que « la seule qualité apparente de l'œuvre fût d'avoir communiqué à toute la salle la plus franche gaieté... quoique par moments les facéties incongrues de l'auteur soient devenues très vite insupportables. » *Nantes-Mondain*, 3 mars 1929, p. 10.

1246 Ladmirault rend hommage à une « composition infiniment colorée, riche en surprises de toutes sortes : thèmes pittoresques, harmonies délicieuses, savoureuses combinaisons de timbres telles ces flûtes graves associées aux pizzicati des cordes, ces trompettes se mêlant à l'aigu des violoncelles. Le thème ressemble à celui du *Sacre* qui serait musical, dont les hardiesses obéiraient à une logique parfois absente de certaines outrances de Stravinsky. » *L'Ouest-Éclair*, 22 janvier 1933. Pour Seltifer, « Prokofiev est le musicien du mouvement, de la danse et du saut périlleux. Il retombe sur ses pattes après les plus périlleuses acrobaties, avec une élégance féline et séduisante. » *Le Phare*, 22 janvier 1933.

L'Oiseau de feu qui ne dérouté pas les auditeurs¹²⁴⁷. Prudemment, Marguerite Le Meignen se limite à cette seule œuvre de Stravinski. Il semble chimérique de monter à Nantes *Le Sacre du printemps* dont les difficultés multiples rendent irréalisable une audition provinciale.

Le Brésil est représenté, à la Schola, par Heitor Villa Lobos. Un dossier conserve les coupures de presse réunissant les avis d'Adolphe Boschot dans *L'Écho de Paris* et de Paul Le Flem dans *Comoedia* évoquant les « protestations » et « les sifflets » qui ont accueilli le *Choros n°10* à Paris. Cependant, dans son ensemble, la réaction du public nantais est favorable au compositeur qui, selon Seltifer, joue lui-même dans l'orchestre avant de venir saluer¹²⁴⁸. François Mockers, d'abord réticent, est vite conquis, charmé par les rythmes de la partition¹²⁴⁹. »

Les Nantais entendent deux œuvres de Richard Strauss¹²⁵⁰ : *Mort et*

1247 François Mockers s'extasie sur cette « délicieuse page, encore qu'elle se veuille très en marge de l'écriture courante. Elle a du charme et, si elle surprend, elle ne choque pas. On a peine à s'imaginer que cette pièce est vieille de déjà vingt ans, tout y est tellement frais, élégant et jeune, tout nous apparaît tellement neuf : conception générale, instrumentation, trouvailles délicieuses d'harmonies et de sonorités. Le grand Stravinsky s'annonce déjà... celui que l'on ne peut pas suivre encore de tout son cœur. » » *Nantes le Soir*, n° 22, 2 mars 1929, p. 24. Seul Claude Guillon-Verne critique violemment la modernité russe en particulier, mais aussi toute tentative d'écriture nouvelle : « Il est remarquable que les premiers coupables sont les trois quarts du temps des étrangers, en l'espèce Stravinsky. Nous autres, Français, comme le Japonais, possédons de fortes qualités d'adaptation mais en général nous imitons mal et dégringolons toujours de plusieurs échelles. » Coupure de presse slnd ; ASCN, dossier 1929.

1248 « Il paraît que cette œuvre surprenante avait été donnée une seule fois à Paris et dans des conditions défectueuses. Nantes peut donc se flatter d'en avoir eu la véritable première audition en France » écrit sans complexe Paul Ladmirault. *L'Ouest-Éclair*, 20 janvier 1929. « Les *Choros* de Villa-Lobos sont quelque chose de très curieux et de très fort où prédomine le rythme. C'est une belle fresque de coloris exacerbé » note François Mockers. Voir *Nantes le Soir*, n° 22, 2 mars 1929, p. 24. Une telle œuvre ne pouvait laisser Seltifer indifférente. Elle relève l'influence du jazz : « Essentiellement dynamique, voici bien cette orgie de rythme, cette griserie sonore qui réagit sur notre cœur et sur nos sens et répand dans l'organisme fatigué de la vieille Europe ces globules rouges dont on a dit avec raison qu'ils rajeunissent la musique. C'est la première fois que le jazz faisait son apparition au concert. Encore, la maison Eschig qui devait fournir les instruments de percussion, n'avait-elle pas fait le nécessaire. » Voir *Le Phare*, 20 janvier 1929.

1249 « Au début, cacophonie pure, cacophonie intégrale. Vers quels précipices allons-nous, grands dieux ? Brusquement, à l'instant même où la chute dans l'insondable paraît devoir se produire, c'est le redressement. Le rythme sur « Jakata Kamaja » et d'autres syllabes de la même consonance l'assure et conquiert l'oreille. Il persiste, le rythme, et l'oreille, toujours plus attentive, cède à l'étrange attrait. C'est que, sur le dessin rythmique qui s'obstine, s'élève une phrase d'une autre essence qui semble venir d'en haut. Elle plane, la phrase, puis elle retombe comme pour se reposer de l'effort qui l'a voulue magnifique dans son envol. Elle retombe sur les sonorités mêlées de l'orchestre où trépide toujours le rythme hallucinant et vainqueur [...] C'est une fresque d'un coloris exacerbé, une belle fresque. Le public de la Schola a acclamé le compositeur, un jeune. La renommée voudrait faire de M. Villa-Lobos sa proie qu'il n'en faudrait pas être étonné. » *Nantes le Soir*, n°17, 26 janvier 1929, p. 21.

1250 *Till Eulenspiegel* n'a pu être joué comme nous l'avons vu précédemment p. 253.

transfiguration avec une seule exécution en 1924, *Don Juan* lors des concerts de 1930 et 1933. Moderne, original, riche d'inspiration, d'une puissante éloquence mais aussi vulgaire, sont les qualificatifs qui fleurissent sous la plume des journalistes. Entendu à la Schola de Nantes en 1924, la première exécution de *Mort et Transfiguration* eut lieu à Leipzig en 1892, indique le programme de salle. Il ne s'agit donc pas d'une œuvre récente mais les comptes rendus sont presque tous sensibles à son modernisme. Un important dossier de presse est conservé dans les archives de la Schola¹²⁵¹. Si la partition s'impose plutôt facilement à Nantes, c'est peut-être car, dans l'esprit des auditeurs, elle se révèle proche de Wagner. Roger Lesbats se montre sensible au caractère puissant de ces pages, mettant en miroir Richard Wagner et Richard Strauss¹²⁵². Achievé en 1889, entendu aux concerts de la Schola en 1930, *Don Juan* n'obtient pas le même succès¹²⁵³.

Le *Psalmus hungaricus*, de Zoltan Kodaly, composé en 1923, laisse plus d'un auditeur désarçonné. Le langage musical paraît trop étrange à la majorité des critiques musicaux¹²⁵⁴.

L'examen de la presse nantaise confirme les remarques faites à propos des

1251 Le critique A.C. signale une interprétation imparfaite car « l'œuvre est nouvelle pour les musiciens nantais. » Charles Varigny relève une partition qui « écrasa de son évidente supériorité toutes les autres œuvres portées au programme. » Si à « Sosthène », ce poème symphonique « a rappelé le beau temps du romantisme périmé », Joseph Cox considère *Mort et transfiguration* comme « un des meilleurs sinon le meilleur des poèmes symphoniques du compositeur. Pourtant, Dieu sait si cet auteur est peu économe de ses ressources et s'il insiste sur ses effets lorsque l'invention fléchit ! Mais ce magicien des sons a de si grandes réserves qu'il n'est jamais à court et qu'il se renouvelle constamment avec la plus grande aisance, sans fatigue, ni pour lui, ni pour ses auditeurs. » Coupures de presse slnd, ASCN, dossier 1924.

1252 « Magnifique le poème de Richard Strauss ! Surhumaine cette musique au sens où l'entendait Nietzsche ! Qui prétendra maintenant qu'on ne peut pas constituer une esthétique de l'intensité ? Splendeur de la force, exaltation de la puissance, ivresse, frénésie, voilà avec quoi Wagner et mieux encore Richard Strauss ont constitué la "beauté." Pour eux, le beau ne doit pas être cherché ailleurs que dans la santé, la robustesse, la tension de la force et l'épanouissement du lyrisme. Et l'on se souvient malgré soi de Zarathoustra. Imaginez-vous à présent quelle peut être l'orchestration et l'instrumentation de Richard Strauss : un délire sonore, une débauche de timbres, un déchaînement de rythmes. » Nantes *le Soir*, n° 24, 23 mars 1924, p. 14.

1253 Adolphe Delavaud juge sévèrement « une œuvre éblouissante mais souvent vulgaire, frappant toujours l'imagination et maintenant jusqu'au bout l'auditeur dans l'attente de quelque chose de très pathétique. Elle reste cependant très superficielle et donne l'impression de la fatigue. » *Le Populaire*, 27 février 1933.

1254 Seltifer déplore que l'œuvre de Kodaly « ait rencontré une sérieuse résistance. » Adolphe Delavaud souhaite la réentendre « pour pouvoir l'apprécier à sa juste valeur. On ressent à l'écouter une impression de lassitude. Chaque pupitre de l'orchestre s'endort successivement au son d'une phrase mélancolique répétée à satiété. Zoltan Kodaly y a, paraît-il, conservé le sens populaire et la force lyrique de la musique contemplative magyare. » Seul Paul Ladmirault s'enflamme pour « une musique large et décorative dont l'éclat véhément rappelle la manière picturale d'Albert Roussel. » Coupures de presse slnd ; ASCN, dossier 1935.

programmes de la Schola Cantorum. Beethoven et Wagner, mais aussi Bach demeurent des valeurs sûres. Mais aussi, la société provinciale se montre dans une certaine mesure ouverte à la modernité. L'école française, particulièrement bien représentée, est celle qui suscite les plus nombreux échanges de points de vue. Les rapports avec la modernité germanique se révèlent ambivalents. La question nationale est soulevée à plusieurs reprises. Mais à côté d'elle, diverses écoles étrangères retiennent l'attention de la directrice de la Schola, suscitant de riches commentaires dans les publications nantaises. La plupart des critiques musicaux n'admettent guère l'abandon de la tonalité et l'usage de thèmes difficilement chantables et mémorisables. Le terme de « grandeur » revient souvent sous la plume des rédacteurs, sans d'ailleurs recevoir une définition précise, comme si cette qualité devait prédominer dans tous les programmes proposés. Seule l'orchestration, même si elle est originale, peut parfois trouver grâce aux yeux des commentateurs.

SIXIÈME PARTIE

UNE HÉGÉMONIE CONTESTÉE

Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, la Schola semble la seule société musicale capable de durer¹²⁵⁵. Pourtant plusieurs tentatives sont faites par des musiciens, nantais ou non, de proposer au public d'autres prestations. Il n'est pas simple de connaître ces initiatives, très peu de documents étant disponibles. Quelques programmes de salle conservés par des Nantais nous aident dans cette tâche. Mais il n'existe ni listes d'abonnés, ni dossiers concernant les subventions, ni plan d'occupation de Graslin, ni tableau des artistes, ni bordereaux du théâtre, ni reçus des droits de la Sacem, ni comptes, ni courriers échangés entre organisateurs et artistes, ni programmes de salle, ou tous autres documents, à la différence de ce qui est conservé dans les archives de la Schola.

Chapitre I : Un nouveau directeur au conservatoire de Nantes

Tenter de diriger le théâtre Graslin, ne suffit pas à Marguerite Le Meignen. La nomination d'un nouveau directeur au conservatoire de Nantes lui offre, pense-t-elle, la possibilité d'influencer les décisions prises par cet établissement si elle réussit à imposer Auguste Le Guennant qui assure la préparation des concerts de la Schola. Le conservatoire et la Schola travailleraient ainsi dans la même direction, celle qu'elle désire.

Dès 1921, la directrice de la Schola multiplie les courriers aux chefs d'orchestre et compositeurs qu'elle connaît pour faire recommander son candidat, Auguste Le Guennant face à Louis Brisset susceptible de diriger le conservatoire de Nantes. Charles Tournemire, Vincent d'Indy sont sollicités afin de soutenir le répétiteur de la Schola¹²⁵⁶.

1255 Seuls deux orchestres parisiens donnent alors des concerts à Nantes. Le 19 avril 1923, Gabriel Pierné, à la tête des Concerts Colonne organise deux représentations, l'une en matinée, l'autre en soirée. Le 14 mars 1930, Pierre Monteux dirige l'Orchestre symphonique de Paris.

1256 Charles Tournemire demande à Marguerite Le Meignen « tous les renseignements nécessaires, sans tarder afin de pouvoir agir aux Beaux-Arts. » En remerciant la directrice de l'avoir invité à diriger le concert du 21 janvier 1921, il loue le travail de répétiteur d'Auguste Le Guennant « artiste admirable et homme charmant. » Courrier du 16 janvier 1921, ASCN, dossier 1921. Il ajoute « j'espère que Wein Wein ne nous gênera pas. » Le sobriquet désigne probablement Raoul Chevillard, adjoint au maire chargé de la culture : le 26 septembre 1931, Louis Rouche parle du « rhum...atisant adjoint. » ASCN,

La lutte pour obtenir le poste est rude. Le 10 avril 1922, après élimination des concurrents dont les titres semblent insuffisants, le conseil d'administration du conservatoire réunissant neuf membres et présidé par l'un d'entre eux, Gaston Veil, adjoint aux Beaux-Arts, examine les dossiers des six postulants restés en lice : Louis Brisset, Jean-Baptiste Ganaye, directeur du conservatoire de Rennes, Maurice Reuschel, organiste à Lyon, Auguste Le Guennant, et Paul Ladmiraault. Deux tours de scrutin sont organisés. Le premier a pour but de déterminer celui des candidats devant être en tête de la liste à adresser au ministre de l'Instruction et des Beaux-Arts¹²⁵⁷. Le Guennant arrive le premier, avec six voix. Le second tour doit déterminer les deuxième et troisième places. Ladmiraault obtient cinq voix, Brisset trois. Dès le 11 avril, le préfet écrit au maire que la nomination de Le Guennant à la tête du conservatoire semble s'imposer¹²⁵⁸. Le même jour, le préfet demande au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts de nommer Le Guennant¹²⁵⁹.

Le dossier de candidature de Le Guennant est abondant et habilement présenté. Non seulement il énumère ses titres et ses activités, mais il envisage, s'il est nommé, diverses réformes pour le conservatoire de Nantes. Après avoir cité ses récompenses à la Schola Cantorum de Paris, il précise qu'il a suivi, dans cet établissement, les cours de composition de Vincent d'Indy, d'ensemble vocal de Francisco de Lacerda, de piano et de musicologie. Il détaille ensuite son activité à la sortie de l'école : en 1905, il est titulaire du grand orgue de Notre-Dame de Clignancourt, de 1905 à 1907, maître de chapelle et organiste à Notre-Dame de Bon-Port aux Sables d'Olonne, depuis 1907

dossier 1931. Marguerite Le Meignen s'adresse également à Vincent d'Indy pour faire recommander son candidat. Le compositeur écrit : « Ci-jointe la lettre énigmatique que vous me demandez. Je n'y comprends goutte mais je n'ai pas besoin de comprendre et vous l'envoie de confiance. » Courrier du 15 février 1921, ASCN, dossier 1922. Vincent d'Indy confirme son appui : « Je n'ai rien fait et ne ferai rien pour le conservatoire de Nantes, sinon d'appuyer le Guennant s'il est besoin. » Courrier du 22 février 1922, ASCN, dossier 1922.

1257 « Avant la décision municipale, M. Bérard avait déjà fait pression sur la commission du conservatoire, en lui recommandant tout particulièrement M. Brisset. Livrée à ses seules inspirations, la commission ayant à choisir entre une quinzaine de concurrents dont la moitié étaient des musiciens de valeur, n'eût peut-être pas sorti M. Brisset du tas. Le choix de M. Le Guennant s'imposait à elle, sans contestation, et rien qu'à énumérer les titres de M. Le Guennant, je dépasserais les limites fixées à cet article. Que les plus notoires anti cléricaux aient voté comme un seul homme pour cet organiste d'église, pour l'auteur de recherches savantes sur le chant liturgique, il y a là un unisson symptomatique. » Voir *Nantes-Mondain*, n°32, 20 mai au 3 juin 1922, p. 1.

1258 « Il réunit au plus haut degré les qualités artistiques et administratives que nécessite la direction du conservatoire de Nantes [...] Cette opinion n'est pas seulement celle de monsieur l'adjoint aux Beaux-Arts et la mienne. Elle est celle de tous mes collègues. » AMN dossier K.

1259 AMN dossier K.

maître de chapelle et organiste à la basilique saint Nicolas de Nantes. En outre, il a été désigné par Marguerite Le Meignen comme chef des chœurs et chef d'orchestre adjoint en octobre 1921. Au conservatoire de Nantes, il enseigne l'histoire de la musique. Il est aussi chargé d'assurer l'intérim de la classe d'orchestre depuis le décès d'Henri Weingaertner en 1922. Une activité importante de chef de chœur depuis plusieurs années s'ajoute à ce palmarès. En collaboration avec Augustin Mahot, Le Guennant a fondé le groupe choral « A Capella de Nantes » constitué de soixante exécutants et travaillant cinq heures par semaine. Ce groupement a donné une centaine d'auditions de 1909 à 1914. En outre, Le Guennant a créé le groupement symphonique « Société César Franck », groupement d'amateurs qui a vu le jour en 1913 et prévoit de donner trois concerts de musique symphonique et de musique vocale par saison, avec le concours d'A Capella. Ces deux entités ayant disparu avec la Première Guerre mondiale Le Guennant juge inutile de les faire renaître « puisque nous avons la Schola Cantorum fondée par madame Le Meignen » et pour laquelle il a été appelé à collaborer depuis 1920¹²⁶⁰. Le Guennant termine en décrivant ses activités de compositeur et d'écrivain puisqu'on lui doit un ouvrage sur l'accompagnement liturgique réédité plusieurs fois. La dernière partie du dossier envisage de réformer le conservatoire. Il est persuadé que cet établissement doit rayonner intensément sur la région dont Nantes est le centre d'attraction. Pour y parvenir, Le Guennant propose, dès la rentrée de 1922, de donner une extension nouvelle aux classes d'ensemble vocal et d'orchestre¹²⁶¹. La réforme qu'il préconise est largement orientée vers le chant choral prônée par Vincent d'Indy. De plus, la classe d'orchestre serait ouverte aux élèves déjà titulaires d'un premier prix de conservatoire qui devraient être tenus d'apporter à celle-ci leur concours gratuit pendant une année après leur sortie de l'école. Groupe choral et groupe instrumental s'uniraient pour donner chaque année un concert auquel il faudrait ajouter un concert de musique

1260 Acte de candidature d'Auguste Le Guennant, AMN, dossier K.

1261 « La classe d'ensemble vocal ne devrait pas être seulement la classe où l'on prépare de longue main l'unique concert-exercice de fin d'année, programme nettement insuffisant pour prétendre intéresser les élèves. Cette classe devrait être une véritable école de chant choral, ouverte non seulement aux élèves du conservatoire, mais encore aux amateurs présentant des connaissances suffisantes en solfège. On y étudierait outre les œuvres inscrites au programme des concerts, le plus grand nombre d'œuvres possible appartenant à toutes les écoles et à toutes les époques et présentant, par leur perfection, le caractère de pièces d'anthologie. » Les classes d'ensemble vocal « contribueraient non seulement à la formation musicale des élèves mais à la renaissance du chant choral dans notre pays, tant de fois souhaitée par les maîtres les plus éminents. » AMN Dossier K.

symphonique, un de musique chorale, trois de musique de chambre. Le Guennant prend soin de préciser que ces projets ne sauraient faire de l'ombre à d'autres sociétés de concerts¹²⁶². Le candidat au poste de directeur envisage la création d'une association et d'un bulletin qui serait diffusé dans tous les conservatoires français. Les classes supérieures seraient prolongées, après le premier prix, par des classes d'excellence. Il faudrait, selon Le Guennant, développer les classes d'histoire de la musique, d'écriture (en créant des classes de contrepoint et de fugue), ouvrir une classe d'orgue et accorder une nouvelle importance aux cours d'instruments à vent. Si le jury n'est pas convaincu par tous ces projets, Le Guennant met en valeur, en outre, ses qualités d'administrateur en détaillant ses activités militaires pendant la Première Guerre mondiale en tant que de « premier secrétaire général du colonel-commandant Schmidt entre 1914 et 1919 » après avoir gravi tous les échelons entre celui de simple soldat et celui d'adjudant. Un lettre de son supérieur confirme la valeur du soldat dans les bureaux¹²⁶³. Un autre appui d'importance devrait faire obtenir le poste de directeur à Le Guennant : Vincent d'Indy recommande chaudement le candidat¹²⁶⁴. Hélas pour ce dernier, le poste est attribué à Louis Brisset¹²⁶⁵.

Une véhémence campagne de presse débute le 10 mai 1922. Ce jour-là, *Le Phare* cite le *Journal officiel* apprenant aux lecteurs la nomination du nouveau directeur. Entre le 1^{er} avril et le 1^{er} juin, huit articles relatent l'arrivée de Louis Brisset au conservatoire. Le malentendu vient de l'habitude de faire choisir par la commission du conservatoire trois noms qui sont présentés au ministre et entre lesquels le ministre « a le droit *théorique* absolu de choisir¹²⁶⁶. » Or, poursuit le quotidien, Le Guennant a obtenu six voix, Brisset deux. Joseph Cox s'étrangle de fureur en constatant que le ministre a choisi

1262 « Il va de soi que, le conservatoire étant essentiellement une école, ces concerts ne sauraient prétendre à la concurrence des concerts existants ou à se substituer à eux. Ils resteront avant toute chose des concerts d'application. » Les mots sont soulignés par Le Guennant lui-même. AMN, dossier K. Vincent d'Indy a mis en place le même projet à la Schola parisienne.

1263 Courrier du 31 mars 1922. AMN, dossier K.

1264 Courrier du 5 avril 1922. AMN, dossier K.

1265 L'hebdomadaire *Nantes-Mondain*, à la première page du n°32 (20 mai au 3 juin 1922) consacre tout l'éditorial à la nomination de Louis Brisset. Nous en donnons l'extrait dans lequel le rédacteur, Octave Béliard, grand ami de Marguerite Le Meignen, exprime sa désapprobation : « Il est de règle ou d'usage que le ministre satisfasse un désir non douteux de la ville intéressée, en choisissant le candidat présenté en premier lieu. M. Bérard vient de manquer à cet usage. Il vient d'imposer à la ville de Nantes son goût, ses préférences ; contrairement à l'avis exprimé par nos représentants autorisés, il installe chez nous une de ses créatures. »

1266 Voir *L'Ouest-Éclair*, 15 avril 1922.

Louis Brisset. Les archives municipales ont collecté les articles parus à l'occasion de la nomination du nouveau directeur du conservatoire. Très peu sont signés. C'est le cas de *L'Écho de la Loire* qui, le 11 mai, souligne que Brisset était directeur de la Schola de Paris (une note manuscrite corrige l'erreur : c'était à Pau). Louis Brisset a reçu le soutien du ministre de l'Instruction publique, Léon Bérard (1876-1960)¹²⁶⁷. Le même jour, *L'Ouest-Éclair* laisse planer la menace de ne pas augmenter les émoluments du nouveau directeur, « traitement actuellement insuffisant. » Toutefois, *Le Figaro*, sous la plume de Jacques Théry prend la défense du candidat en citant ses diplômes¹²⁶⁸. *Le Phare*, le 11 mai, titre « Népotisme. » Il ne met pas en doute la valeur de Louis Brisset mais regrette le soutien ministériel. Les journaux nantais dénoncent tous le rejet par le ministre de la décision du conseil d'administration du conservatoire. Pour *Le Phare*, c'est un acte « d'autocratie¹²⁶⁹. » *L'Ouest-Éclair* résume bien la teneur du débat : le ministre choisit un candidat issu de l'enseignement officiel et non de celui d'une école privée¹²⁷⁰. Très perfidement, *L'Ouest-Éclair* cite les récompenses obtenues par Louis Brisset en les minimisant : second prix d'harmonie du conservatoire de Paris (et non le premier), une mention seulement au prix de Rome en 1899, aucune récompense l'année suivante. Plus grave, le quotidien n'hésite pas à mettre en cause l'histoire familiale de Brisset dont le père, « commissaire du gouvernement près le conseil de guerre de la 11^e région, eut l'honneur périlleux de requérir contre Dreyfus. » La presse fait savoir que la Schola désapprouve la nomination du nouveau directeur¹²⁷¹. Cependant *La Tribune*, les 13 et 15 mai 1922, affirme son soutien à Louis Brisset, ayant bien compris qu'Auguste Le

1267 Léon Bérard occupe divers postes politiques dans le Béarn où Louis Brisset fait carrière à la Schola de Pau. Les deux hommes s'apprécient. Entretien avec Alain Brisset le 14 janvier 2010.

1268 Article du 15 mai 1922. Jacques Théry est directeur de *Bravo*, une revue théâtrale.

1269 Article du 21 mai 1922. Selon *Le Phare*, Brisset aurait expliqué que Le Guennant n'a pas été nommé car il n'est pas lauréat du conservatoire de Paris.

1270 « Au fond de la querelle, il n'y a qu'une question de boutique, d'école [...] C'est le conservatoire dressé contre la Schola. » *L'Ouest-Éclair*, 26 mai 1922. « M. Brisset est de la maison officielle, M. Le Guennant est scholiste » note le chroniqueur. Le nouveau directeur n'est pas très éloigné de la Schola puisqu'il a dirigé la Schola de Pau pendant plusieurs années. Nommer Le Guennant « aurait consacré l'enseignement scholiste » et récompensé celui qui a « contribué à réaliser à Nantes ce qui n'avait jamais été fait. Si notre ville a du prestige jusqu'à Paris du point de vue musical, c'est à la Schola qu'elle le doit. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 26 mai 1922. Curieusement le prestige de la Schola est attribué au seul Auguste Le Guennant. Le nom de Marguerite Le Meignen n'apparaît pas alors que Joseph Cox est habituellement si prompt à souligner ses mérites.

1271 « La manifestation très vive du public au concert de la Schola mérite d'être signalée. » Voir *Le Phare*, 21 mai 1922.

Guennant n'aurait été qu'un jouet entre les mains de Marguerite Le Meignen¹²⁷². Le débat se double d'une querelle ecclésiastique puisque le rédacteur dénonce l'influence grandissante de l'enseignement religieux¹²⁷³. Les attaques contre Louis Brisset perdurent de nombreuses années¹²⁷⁴. Elles se poursuivent sur le plan financier, lorsque, en 1924, la rémunération du directeur bondit de 8 000 à 20 000 francs. La presse s'insurge contre cette augmentation alors que, dans le même temps, les traitements dérisoires des professeurs n'ont pas été modifiés. De plus, Louis Brisset est accusé d'empêcher les élèves de la classe d'ensemble vocal d'assister aux prestations de la Schola : Paolo rend compte de la soirée dirigée par Koussevitzky en suspectant le directeur du conservatoire d'avoir fixé l'horaire de la classe d'ensemble vocal au même moment que celui du concert¹²⁷⁵.

1272 « Auguste Le Guennant est entièrement aux ordres de madame Le Meignen. La Schola veut mettre la main sur le conservatoire [...] Le Guennant se laisse dominer par cette terrible femme. » Dans *La Tribune*, le 14 juillet 1923, Roger Lesbats évoque les débuts difficiles de Louis Brisset à Nantes. « L'année dernière, lorsque M. Louis Brisset, sa valise à la main, arriva devant sa nouvelle maison de la rue Harrouys, il trouva la porte close. Derrière veillait jalousement l'hydre redoutable de la Schola. Or donc, M. Brisset se vit obligé de faire le siège de son propre logis. Le succès couronna sa persévérance [...] On exorcisa, non sans peine le fantôme de la Schola. »

1273 Une page non datée de *La Tribune de saint Gervais* est conservée aux Archives municipales de Nantes. Elle présente un article : « qu'est ce que la Schola ? » Un commentaire manuscrit a été ajouté en bas de la feuille : « le cléricalisme à la tête du conservatoire de Nantes cela devient merveilleux. On se souviendra en temps voulu. » Les initiales illisibles de la signature sont suivies du symbole maçonnique des trois points. Voir AMN 2 R 755.

1274 Louis Brisset est raillé pour son physique tout comme pour ses talents de compositeur. A l'occasion de la venue d'Aimé Kunc comme chef d'orchestre à la Schola, un chroniqueur anonyme signant « Intérim » écrit, dans *L'Ouest-Éclair*, le 19 février 1928 : « M. Kunc a une figure intelligente mais qu'il est petit ! Pas plus grand en tous cas qu'un autre directeur de conservatoire dans une ville de l'Ouest située par 43° 13' 8" nord et 3° 53' 18" à l'ouest du méridien de Paris [...] M. Kunc a un autre trait de ressemblance avec le directeur d'une ville de l'Ouest dont nous donnions tout à l'heure la situation rigoureusement géographique. Il compose lui aussi. Il travaille lui aussi dans l'héroïque, le tragique, l'expressif. »

1275 « Superbe concert qui fut, pour ceux qui purent y assister, l'occasion d'une précieuse leçon d'enseignement musical. Il serait vraiment à regretter que quelques élèves de notre conservatoire aient pu en être privés par la coïncidence de l'ouverture de la classe d'ensemble vocal qui aurait eu lieu, nous dit-on, précisément à la même heure dans cet établissement. Nous nous refusons toutefois à penser que cette coïncidence ait été préméditée dans une école d'harmonie où les dissonances passagères devraient pourtant finalement se résoudre en accord parfait. » *Le Phare*, 23 décembre 1923. Dès l'annonce du concert, un journaliste titre « Comme par hasard M. Brisset a fixé l'inauguration de son cours d'ensemble choral vendredi soir à 8h. » Il relate la lutte, selon lui, entre le directeur du conservatoire et la directrice de la Schola : « On sait assez le rôle que voudrait jouer, à Nantes, M. Brisset jaloux des succès de la Schola au point que ses lauriers l'empêchent de dormir. M. Brisset occupe ses insomnies à la recherche de combinaisons permettant d'avoir la haute main sur toutes les organisations musicales nantaises. En attendant son règne, et pour le préparer, M. Brisset s'applique à diviser, à prendre des mesures gênantes pour ceux ou celles des scholistes qui voudraient tout à la fois profiter des avantages qu'offre le conservatoire et rester fidèles à la Schola [...] Croit-il que lui-même n'aurait pas avantage à assister aux concerts de la Schola et s'imaginer-t-il, par exemple, que l'illustre chef d'orchestre Koussevitzky n'a rien à lui apprendre ? » ASCN, coupure de presse slnd,

Louis Brisset est né à Constantine le 25 août 1872. Son père, militaire, vient ensuite à Nantes où le jeune garçon entreprend des études générales au lycée (et non dans un établissement privé) et des études musicales au conservatoire. Puis il entre au conservatoire de Paris où il suit le cours d'harmonie de Lavignac et Pessard en 1894, celui de contrepoint et de fugue avec Georges Caussade ainsi que le cours de composition dans la classe de Charles Lenepveu en 1897. Il travaille l'orgue pendant un an avec Charles-Marie Widor. Il donne ensuite des cours de musique dans une institution et fréquente la Schola de Vincent d'Indy. Il est nommé pour un an directeur des Petits Chanteurs à la croix de bois. En 1899, il obtient une mention au Concours de Rome. Il s'installe à Pau où il succède à Paul Manfret en 1916 à la tête de la Schola Cantorum.

Malgré un climat délétère, Louis Brisset se met au travail¹²⁷⁶. Il organise plusieurs conférences soit sur les œuvres qu'il dirige, soit sur des sujets musicaux variés. Il entreprend de proposer au théâtre Graslin ses propres concerts¹²⁷⁷. Il fait entendre au public nantais en mai 1923 *La Flûte enchantée* de Mozart, et, au mois de juin 1924, *Don Giovanni* dans une version oratorio. Les solistes sont nantais, l'orchestre formé des professeurs du conservatoire, les chœurs sont ceux de cet établissement. Le compte rendu de *L'Ouest-Éclair*, le 4 juin 1924 ne relève aucune insuffisance, regrettant seulement l'absence de mise en scène. Louis Brisset poursuit son activité avec le *Requiem* de Fauré en 1925, en hommage au compositeur disparu l'année précédente puis, en 1927, la *Neuvième symphonie* en entier et des extraits de *Fidelio* de Beethoven. Se succèdent en 1928 *La Sulamite* de Chabrier, en 1930, *Le Paradis et la Péri* et le *Faust* de Schumann, en 1931 *La Damselle élue* de Debussy, enfin en 1933, *La Légende de sainte Cécile* de Chausson. Tout ce répertoire est aussi celui de la Schola et la presse souligne régulièrement la qualité du travail de Louis Brisset. Pourtant, selon certains commentateurs, le conservatoire serait une école où l'on abîme les voix¹²⁷⁸. La

dossier 1924. L'article inverse l'influence supposée de la Schola et celle du directeur du conservatoire.

1276 Un entrefilet anonyme définit les tâches à venir du futur directeur qui doit se limiter à un rôle presque entièrement administratif, hormis la direction de la classe d'orchestre. « Le futur directeur, fût-il le plus calé des virtuoses, devra s'abstenir de professorat particulier, toute son activité devant être employée à diriger le conservatoire... et son orchestre. » *L'Ouest-Éclair*, 24 février 1922.

1277 Régulièrement, Louis Brisset donne des conférences soit sur les œuvres qu'il dirige, soit sur des sujets musicaux très variés. Voir archives familiales.

1278 L'opposition entre le conservatoire et la Schola est soulignée par Didier Francfort. Voir Didier Francfort, *Le chant des nations, musiques et cultures en Europe 1870-1914*, Paris, Hachette, p. 64.

conception de l'enseignement du directeur du conservatoire est très vivement décriée. La préparation de spectacles nuirait à l'enseignement du chant¹²⁷⁹. La direction de l'orchestre des étudiants et du groupe vocal du conservatoire est l'occasion de vives critiques. Cependant Roger Lesbats loue l'interprétation par les élèves de la rue Harrouys du *Requiem* de Fauré¹²⁸⁰.

1279 « M. Brisset fait fausse route en consacrant cinq mois d'études à la mise sur pied (nous n'écrivons pas à la mise au point) d'œuvres aussi importantes que le *Faust* de Schumann. » Le rédacteur anonyme, qui avoue ne pas avoir assisté au concert mais qui en a eu connaissance par « de bonnes oreilles qui n'ont pas été charmées » reproche au directeur de la rue Harrouys d'organiser « de grandes manifestations imaginées uniquement pour satisfaire la vanité de certains en détournant les activités scolaires de leur but » et en « servant les ambitions personnelles de M. Brisset. » *L'Ouest-Éclair*, 19 avril 1926. La polémique se poursuit dix jours plus tard. Un articulet anonyme reproduit un extrait de *La Revue nantaise* : « Les élèves des classes de chant du conservatoire se plaignent. On se préoccupe peu de leur apprendre l'art de chanter. On les embrigade à tout instant dans les chœurs où ils perdent rapidement les principes que leurs professeurs ont pu leur donner. Le conservatoire est devenu une véritable usine chorale. On y a travaillé *Prométhée* pour le théâtre. On y a ressassé *Les Dieux sont morts*, on y serine *Faust* pour le concert annuel. Il s'agit de savoir si on enseigne les élèves des classes de chant pour en faire de bons chanteurs ou bien pour servir les glorieux projets de X... ou Y... » *L'Ouest-Éclair*, 19 avril 1926.

1280 Roger Lesbats félicite « des chœurs fermes, bien homogènes sous la baguette suggestive et intelligente de M. Brisset. Grâce à lui, le conservatoire est capable de donner des concerts extrêmement difficiles. » *Nantes le Soir*, n°20, 14 février 1925, p. 4. *Le Populaire* prend également la défense de Louis Brisset en louant « les deux concerts donnés par le conservatoire bien dirigés par M. Brisset. » Voir *Le Populaire*, 19 février 1928. Paul Ladmirault fait de même, espérant que le conservatoire (et non la Schola comme elle l'avait prévu antérieurement) pourra monter *Till Eulenspiegel* si « la création d'une classe de clarinette en ré au conservatoire fournit l'an prochain à la Schola l'instrument seul capable de nous faire connaître le chef-d'œuvre de Richard Strauss et qu'elle en confie la réalisation à la baguette de M. Brisset. » *L'Ouest-Éclair*, 22 janvier 1928.

Chapitre II : Des tentatives sans lendemain

A côté des soirées de la Schola, diverses tentatives pour proposer aux Nantais des concerts symphoniques voient le jour dans les années vingt et trente. Elles tentent d'apporter à la vie symphonique nantaise un autre répertoire que celui de la Schola, plus laïque. Il s'agit également de combler un vide, celui de la musique symphonique, peu présente dans la société de Marguerite Le Meignen. Dans le même temps, presque tous les groupements mettent en avant la volonté d'être éducatifs et populaires. Le désir de plusieurs musiciens de tenir la baguette est aussi perceptible. Ils essaient de constituer des associations dont les membres appartiennent, pour la plus grande part, à l'orchestre du théâtre Graslin. Tous envisagent une programmation sans chœurs¹²⁸¹.

Formations symphoniques autres que la Schola à partir de 1923

Nom de la société	Période d'activité	Nombre concerts
Concerts Lonati	24 décembre 1921 au 3 février 1923	12
Concerts Babin	13 février 1922 au 5 février 1923	5
Orchestre symphonique nantais	11 mai 1929 au 30 mai 1931	12
Association Gabriel Fauré	13 avril 1935 au 27 avril 1937	5
Concerts Guillot	1 ^{er} décembre 1937 au 20 avril 1940	9
Association des concerts symphoniques du conservatoire de Nantes	À partir du 27 mars 1938 ; se continue après le décès de Marguerite Le Meignen	52 jusqu'au décès de Marguerite Le Meignen

Le tableau montre l'importance des Concerts du conservatoire encouragés par la municipalité (et désormais désigné par ses initiales ACSCN), face aux autres groupements. Probablement pour des raisons de coût mais aussi sans doute également à cause d'une fréquentation modeste, les Concerts Lonati et ceux de l'Orchestre

¹²⁸¹ En 1924, le critique musical Regor Batwsky écrit : « Certains artistes avaient pensé l'année dernière qu'à côté du groupement purement choral de la Schola il y avait place pour une entreprise dont le but essentiel eût été de jouer, au moyen d'un orchestre qui promettait de devenir magnifique, les ouvrages symphoniques. D'une voix orageuse les séides et les chantres mous de la Schola ont prétendu que deux groupements ne pouvaient exister à Nantes et que les cinq concerts annuels de la Schola étaient amplement suffisants. » Voir *Nantes le Soir*, n°28, 1^{er} juin 1924, p. 16.

symphonique nantais choisissent de petites salles comme celle du chapeau rouge ou de l'Apollo. Seul Maurice Babin, d'une part, et, d'autre part, les Concerts du Conservatoire de Marc Vaubourgoin et de ses successeurs osent retenir Graslin.

Les Concerts Lonati

Les Concerts Lonati débutent à la fin du mois de décembre 1921. Né à Paris en 1875, Albert Lonati est élève de Massart au conservatoire de Paris avant d'intégrer, en tant que violoniste, l'orchestre de l'Opéra-Comique et celui des Concerts Colonne. Il est nommé professeur de violon élémentaire au conservatoire de Nantes en 1898, de violon préparatoire en 1902. Il est chargé de cours de violon supérieur en novembre 1925¹²⁸². Lonati se produit dans des concerts de musique de chambre aux côtés d'Arcouët, de Samuel Bonjour (violoncelliste et violoniste amateur, par ailleurs docteur en médecine) et du violoncelliste Léone (dont nous ignorons le prénom), dans divers salons nantais vers 1900. Les « séances Lonati » font régulièrement l'objet de chroniques musicales entre 1903 et 1908. En 1906 le nom de Lonati apparaît dans un nouveau groupe de musique de chambre, le Quintette Léone. En 1909, avec Arcouët, Lonati fonde la Société Beethoven, ensemble de musique de chambre qui perdure jusqu'à la Première Guerre mondiale. Lonati est aussi attiré par la direction des concerts symphoniques. Au mois de novembre 1901, il est à la tête de trente musiciens du théâtre Graslin dans les Concerts Broutin. Le 25 novembre 1905 a lieu le premier concert de l'Union Symphonique Nantaise, constituée d'amateurs, fondée et dirigée Lonati. Enfin, en décembre 1921, les Concerts Lonati sont constitués, groupant autour de son directeur musical également chef d'orchestre, une vingtaine d'instrumentistes du théâtre.

Mais pour vivre, une société de concerts a besoin d'un financement. Aux Archives municipales, un tapuscrit donnant un résumé des activités de la Schola depuis 1913 se termine par le montant des subventions perçues par divers groupes de 1920 à 1922 et dont l'origine n'est pas indiquée¹²⁸³. La Schola touche dix-mille francs en 1922. Curieusement, deux autres subventions sont mentionnées : celle allouée aux Concerts Babin : trois mille francs en 1922 et celle accordée aux Concerts Lonati : mille francs en

1282 Voir AMN, dossier K, « personnel du conservatoire. »

1283 Voir AMN 2 R 751.

1922¹²⁸⁴. Ce qui semble être un brouillon de lettre (il s'agit d'un double sur papier pelure) qui pourrait être destinée à la mairie, veut peut-être insinuer dans l'esprit du lecteur que de telles sommes seraient utiles à la Schola étant donné sa très intense activité évoquée au début du document.

Les Concerts Lonati pourraient être qualifiés de concerts populaires même si ce qualificatif ne leur est pas attribué. Ils ont lieu le samedi après-midi, dans une salle utilisée habituellement pour les représentations d'opérettes et les séances de cinéma, à des prix peu élevés puisque les places coûtent de un à six francs lors de la saison 1921-1922, deux à six francs, la saison suivante. Le but poursuivi par Albert Lonati est absolument différent de celui de la Schola. Il cherche à éduquer un public grâce à l'audition d'œuvres « faciles » dit Arthur Colinet, organiste qui présente le premier concert, afin d'offrir aux auditeurs une éducation de l'oreille leur permettant d'aborder ensuite un répertoire plus difficile. En somme, au lieu d'être une concurrence pour la Schola, ils amèneraient aux concerts de celle-ci un public averti¹²⁸⁵. C'est sans doute la raison qui fait choisir à Lonati des partitions dont une infime minorité appartient au XX^e siècle et qui, dans ce cas, adoptent une écriture très traditionnelle¹²⁸⁶. Mozart, Haydn, Beethoven sont amplement sollicités. Des ouvertures de Mendelssohn, Rossini, Lalo voisinent avec de courtes pièces réputées « faciles » : celles de Bolzoni, Martini, Razigade, Lacôme, Selim d'Arondel de Haies [aussi orthographié de Hayes] (un Nantais), Kreutzer, Levadé, Mignan ou Renaud de Spais, un autre Nantais¹²⁸⁷. L'aspect hétéroclite des programmes est reproché par un chroniqueur anonyme de *L'Ouest-Éclair*, le 17 janvier 1922¹²⁸⁸. Certains programmes juxtaposent des œuvres

1284 Cox est conscient de la nécessité, pour Lonati, d'obtenir des subventions : « Les Concerts Lonati, c'est à dire de la musique, de la vraie musique exécutée proprement et à peu de frais par une poignée d'artistes de métier, voilà l'œuvre à encourager, à faire durer, ne serait-ce qu'à coups de subventions. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 5 février 1923.

1285 Ce sont « des concerts préparatoires à d'autres auditions où ne peuvent figurer que des grandes œuvres d'un accès parfois difficile pour franchir certaines frontières musicales dont les abords sont gardés par des hérissés rébarbatifs. » *L'Ouest-Éclair*, 26 décembre 1921.

1286 Voir en annexe n°39 les programmes des Concerts Lonati. Cox, dans *L'Ouest-Éclair*, le 28 novembre 1922, met en lumière l'absence d'œuvres contemporaines d'envergure : « M. Lonati continue d'être fidèle à son large éclectisme qui toutefois a des limites et n'ira pas jusqu'à Marinetti. En tous cas, la musique inscrite au programme de samedi, c'est plutôt la musique du passé que celle de l'avenir, mais si elle est bonne et si elle est belle... »

1287 Le 27 décembre 1921, *Le Phare* remarque des œuvres choisies « pour leur clarté mélodique, leur franchise de rythme et de caractère. »

1288 « Nous nous permettons de signaler à M. Lonati un danger... Qu'il ne cherche pas à faire de l'éclectisme de cafetier bien obligé de satisfaire à tous les goûts. Il ne faut pas que son répertoire

symphoniques mais aussi plusieurs quatuors ou quintettes¹²⁸⁹. Plusieurs concerts Lonati font entendre un soliste soit nantais comme les violonistes Muller et Elcus, l'altiste Babin, les pianistes Anaïs Hallez et madame Herbreteau-Hamon, soit, exceptionnellement parisien, comme la violoncelliste Juliette Alvin, premier prix du conservatoire de Paris¹²⁹⁰.

Malheureusement, le public n'est guère au rendez-vous. Régulièrement, la presse note une faible fréquentation¹²⁹¹. Les quotidiens cherchent les causes de la désaffection des auditeurs. Lors du premier concert, un commentateur relève que le prix des places, trop élevé, a éloigné l'auditoire de l'Apollon, salle utilisée par Lonati¹²⁹². En août 1922, un abonnement à douze séances est proposé. Les fauteuils d'orchestre et le balcon sont à 55 francs, la première galerie à 35 francs. Par comparaison, un abonnement aux concerts de la Schola, souvent au nombre de quatre, coûte à la même date entre 7,50 et 75 francs. La configuration du théâtre Graslin permet un échelonnement des prix, rendu plus difficile à l'Apollon pourvu seulement d'un parterre et d'une galerie. Progressivement, la société se structure : un communiqué de presse est publié dans *L'Ouest-Éclair*, le 25 août 1922 : les Concerts Lonati ont constitué un conseil d'administration avec pour président Jules Grandjouan, vice-présidents MM. Hubert et Renaud de Spais, pour secrétaire Lanselle, pour trésorier Caron « directeur de la publicité de l'Ouest », pour archiviste et directeur de l'orchestre, Lonati¹²⁹³. Une commission artistique est composée d'Anaïs Hallez, pianiste nantaise très présente dans les concerts de musique de chambre, Paul

devienne celui d'un quatuor-vermouth et on aperçoit chez M. Lonati comme une tendance à inscrire sur ses programmes des œuvrettes aimables mais sans valeur éducative, de la musique de casino. » *L'Ouest-Éclair*, 17 janvier 1922.

1289 Voir la liste des œuvres de musique de chambre dans l'annexe n°39.

1290 Le programme de cette soirée utilise un format « à l'italienne » dont la première page est imprimée à l'encre bleue. Aucune illustration, aucune photo n'y est insérée. Le programme ne comporte pas d'analyse des œuvres, seulement de nombreux extraits de presse concernant Juliette Alvin, la soliste.

1291 Le compte rendu du premier concert révèle que « ce premier concert n'a pas attiré une grosse affluence. » *L'Ouest-Éclair*, 26 décembre 1921. Un an plus tard, le même quotidien cherche à encourager le public à assister aux Concerts Lonati. « Après les succès des premiers concerts, les prochains seront certainement plus suivis. Le public vient de plus en plus nombreux et ces beaux concerts symphoniques finiront par s'imposer. » *L'Ouest-Éclair*, 20 janvier 1922.

1292 *L'Ouest-Éclair*, 26 décembre 1921. Lonati tient compte de cette critique : lors de l'annonce du concert du 30 décembre 1922, *L'Ouest-Éclair* fait savoir que le « prix du promenoir est baissé de 3 francs à 1,50 franc. »

1293 Le site de la BnF indique que Jules Grandjouan (1875-1968) est « dessinateur, affichiste, caricaturiste, pastelliste et graveur, militant syndicaliste et antimilitariste. » Site consulté le 3 mars 2017. Émile, Henri, Georges Renaud de Spais, est mentionné sur les listes électorales nantaises (p. 20). Inscrit en 1919, il est né à Nantes le 12 juillet 1885 et n'exerce pas de profession. Sans doute se pique-t-il de composer puisque Lonati inscrit une de ses œuvres au programme du 13 janvier 1923.

Ladmirault, Selim d'Arondel de Hayes, Renaud de Spais, Larrieu, chef de la musique municipale de Nantes et Lonati¹²⁹⁴. Pour la seconde saison de l'orchestre Lonati qui débutera le 28 octobre 1922, il est prévu d'engager « des vedettes des grands concerts parisiens » afin d'atteindre le niveau des prestations de la capitale¹²⁹⁵. L'orchestre sera de qualité puisqu'il ne sera composé que d'artistes professionnels solistes du théâtre et de professeurs du conservatoire. La presse se fait l'écho des buts poursuivis par Lonati, tout en critiquant ses ambitions¹²⁹⁶. Le terme de « concurrence » utilisé dans la chronique et s'appliquant à la Schola donne les vraies raisons des reproches adressés au chef d'orchestre organisateur de concerts. Peu à peu, les programmes éliminent les œuvres légères. Celui du 18 novembre 1922 juxtapose Beethoven, Schubert, Debussy, Grieg et Lalo¹²⁹⁷. Mais l'entreprise ne se poursuit pas très longtemps puisque le dernier concert a lieu le 3 février 1923.

Les causes de cet échec sont certainement à rechercher dans le manque de subventions mais aussi dans les difficultés à produire un travail fini¹²⁹⁸. Les qualités du

1294 Dans son ouvrage *La Philhar, orchestre d'harmonie de Nantes*, Hervé Maréchal évoque la *Cantate à la Mutualité* et la *Marche populaire des Mutualistes* composées par « le compositeur nantais Sélim d'Arondel de Hayes créées à Nantes à l'occasion du Congrès de la Mutualité en 1904. » Voir Hervé Maréchal, *La Philhar*, Nantes, *op. cit.*, p. 40. Le 26 février 1927, le n° 21 de *Nantes le Soir*, p. 5, salue la naissance d'un ballet dû à Paolo et Sélim, *Le Colibri*. Les archives d'Alain Brisset contiennent des photos collectées par son père qui, lorsqu'il fut nommé directeur du conservatoire, demanda ces clichés à plusieurs musiciens nantais (entretien du 6 mai 1998.) Non datée, la photo de Selim d'Arondel de Hayes, porte une dédicace : « A mon excellent et vieil ami Louis Brisset ; bien cordialement ; A.H. Selim. »

1295 Les buts poursuivis par Lonati sont de « donner des auditions d'une haute tenue artistique semblable à celle des concerts similaires qui ont tant de succès à Paris. » La référence à la capitale semble, en province, synonyme de qualité et de succès. Voir *L'Ouest-Éclair*, 25 août 1922.

1296 « Parmi tout ce qui peut faire une concurrence, d'ailleurs déplorable, à la seule société musicale nantaise vraiment prospère (faut-il dire laquelle?), l'intéressante entreprise dirigée par M. Lonati se met favorablement à part, pouvant prétendre même à une utilité particulière. Si elle [...] n'utilisait que les ressources trouvées sur place, avec un minimum de frais, si elle ne rêvait pas de galas, si, surtout elle s'ingéniait à rendre encore plus accessibles ces vrais concerts populaires, en abaissant ses tarifs et en n'exécutant que des œuvres ayant une valeur éducative, il n'y aurait qu'à féliciter M. Lonati et ses commanditaires. » *L'Ouest-Éclair*, 30 octobre 1922. L'article est signé J.C.

1297 Cox félicite le directeur musical de ses choix : « Bravo, monsieur Lonati ! Vous avez trouvé la formule. Si vous savez borner vos ambitions, votre œuvre durera et vous aurez bien mérité de la musique en faisant œuvre de vulgarisation intelligente. » *L'Ouest-Éclair*, 21 novembre 1922. Seltifer encourage elle aussi l'initiative de Lonati. « Nantes peut et doit avoir plusieurs orchestres. Il est inadmissible que l'attention se porte uniquement sur les concerts du soir et que seuls, les après-midi du dimanche soient consacrés à la musique. En offrant deux fois par mois le samedi un concert symphonique d'une durée de deux heures, M. Lonati fait preuve d'initiative et de courage. L'orchestre qu'il dirige est excellent. Les œuvres jouées sont à la portée de tout le monde. Le prix des places est minime ; la salle confortable et joliment éclairée. » Voir *Le Phare*, 30 janvier 1922.

1298 « Le manque de répétitions conduit à une exécution pas toujours soignée. » *L'Ouest-Éclair*, 26 décembre 1921.

chef d'orchestre sont également contestées¹²⁹⁹. Découragé, Lonati cesse son activité de chef d'orchestre pour reprendre celle de violoniste¹³⁰⁰. Lors de son décès, le 28 janvier 1929, la presse rend hommage à ses réalisations¹³⁰¹. L'article évoque des « concerts populaires », semblant confondre l'entreprise de Lonati avec celle de Babin, existant à la même date.

Les Concerts Babin

Le 13 février 1922, Maurice Babin dirige le premier des Concerts populaires, nouveau groupement qui coexiste un temps avec les Concerts Lonati¹³⁰². Maurice Babin est né à Nantes en 1888. Au conservatoire de sa ville, après des études de violon préparatoire auprès de Lonati, il obtient le premier prix de violon en 1905 dans la classe de Jules Piédeleu, puis celui d'alto décerné à l'unanimité avec félicitations du jury en 1907, dans la classe de Beccaria, et un second prix de violoncelle en 1908, dans la classe de Jandin. Au conservatoire de Nantes, son dossier administratif indique qu'il est

1299 « Lonati nous avait semblé jusque là plus virtuose que chef d'orchestre » écrit, le 21 décembre 1921, le chroniqueur de *L'Ouest-Éclair* qui avait déjà eu l'occasion d'observer Lonati au pupitre de direction. Le 17 février 1922, Cox dans *L'Ouest-Éclair* qualifie Lonati de « métronome humain », lui reprochant d'endosser le rôle de chef d'orchestre pour un groupe de seulement vingt musiciens.

1300 Le 17 décembre 1924, *L'Ouest-Éclair* signale que, « pas entendu depuis la guerre, M. Lonati donnera un récital de sonates le 4 janvier 1925, salle Gigant, accompagné par le pianiste Jean Doyen qui sera une révélation pour les Nantais. »

1301 Le 30 janvier 1929, *Le Phare* rédige une courte nécrologie. « Albert Lonati était connu pour ses initiatives, souvent heureuses, mais pas toujours couronnées du succès qu'elles méritaient. C'est l'histoire des concerts populaires de musique classique et moderne qui se donnèrent jadis à l'Apollo, le samedi soir à 17 heures et n'arrivèrent point, malgré leur belle tenue artistique, à attirer ceux-là même pour qui ils avaient été créés : les travailleurs des deux sexes bénéficiant du repos de l'après-midi du samedi [...] Avec le patronage de M. Jean, l'actif directeur de la Société de l'Apollo et des Cinémas nantais, Lonati avait, en dernier lieu, ouvert des cours professionnels d'orchestration qui se donnaient au Royal-Ciné et dont le but était de former de bons musiciens pour les orchestres de théâtre et de cinéma. La mort est prématurément passée, fauchant avec Lonati les espoirs et aussi les illusions qui le soutenaient dans ses entreprises. » Cette volonté de former les musiciens d'orchestre est notée comme la seule en France par *Nantes le Soir*. (Voir n° 5, 3 novembre 1928, p. 10) Des conservatoires reprendront ce projet au XXI^e siècle, comme celui de Nantes, projet qui fut éphémère, la classe de formation supérieure des instrumentistes à cordes quittant rapidement la ville.

1302 Le 13 février 1922, *L'Ouest-Éclair*, à la rubrique « matinées et soirées » titre : « les concerts populaires. » « C'est ce soir, à 20h30, qu'aura lieu le premier concert populaire sous la direction de Maurice Babin et que sera présentée au public la nouvelle organisation artistique. Nous saurons tous après cette soirée tant attendue si celle-ci sera capable d'obéir aux buts qu'elle s'est proposés. Les milieux artistiques de notre ville attendent avec une vive curiosité le résultat de ce concert afin de donner un sens à leurs espoirs. » Le 1^{er} septembre 1922, Babin signe le courrier qu'il adresse au ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts « M. Babin chef d'orchestre des "Concerts Populaires" » Voir AnF, dossier 19, « Nantes, sociétés des concerts populaires. »

premier violon au théâtre municipal en 1906, alto solo depuis 1911. Il se présente comme ayant en outre fait partie du quatuor Arcouët, Capet, Babin, Jandin. En 1906, Babin joue aux côtés de Lonati, Beccaria, Léone et Arcouët dans le « Quintette Léone. » Maurice Babin fait partie, en 1916, du « Quatuor de la société de concerts Henri Morin » qui prévoit de donner quatre séances en 1917. Il est nommé professeur d'alto au conservatoire de Nantes en 1919¹³⁰³. Il est aussi alto solo dans l'orchestre de la Schola entre 1920 et 1924. Très rapidement, l'altiste abandonne la musique de chambre pour la direction d'orchestre¹³⁰⁴.

Le 7 décembre 1921, *L'Ouest-Éclair* informe ses lecteurs de la naissance imminente d'une nouvelle société de concerts¹³⁰⁵. Signé par Cox, l'article confirme le sentiment de primauté de la Schola. Le 12 février 1923, *L'Ouest-Éclair* se demande si trois associations symphoniques peuvent vivre à Nantes « sans se nuire mutuellement. » Cinq jours plus tard, le même rédacteur met en valeur le rôle éducatif de la nouvelle société de concerts¹³⁰⁶. L'orchestre, de dimensions réduites lors de la première prestation, semble grandir puisque le programme du 4 décembre 1922 fait état de quatre-vingts exécutants.

La société de concerts créée par Maurice Babin porte le nom de « Concerts populaires. » La dénomination est reprise par la presse lors de l'annonce des concerts et

1303 Voir AMN, dossier K, « personnel du conservatoire. »

1304 Maurice Babin fait aussi œuvre de compositeur en écrivant un oratorio *L'Enfant prodigue*.

1305 « M. Babin fait mieux que de rêver du bâton, il le prend. Toujours est-il qu'il y aura bientôt des Concerts Babin [...] Les projets de M. Babin ? Faire de la musique, sans plus. La formule est beaucoup plus compliquée qu'on ne le croirait à un premier examen. Donner des auditions d'orchestre surtout et sans faire appel à des vedettes dont le seul nom est une attirance, utiliser notre admirable orchestre de Graslin et ses solistes, bref, faire de la musique avec des éléments proprement nantais, tel est le programme de M. Babin [...] M. Babin se propose de faire sortir de la fosse ces solistes émérites où ils se cachent avec beaucoup trop de modestie. Et puis, et puis, ces Concerts Babin mériteront d'être appelés populaires en raison de la modicité des prix qui permettront aux "pas riches" d'y assister. Oui, il y a de la place à Nantes pour des manifestations musicales de ce genre, à la condition qu'elles ne cherchent pas à concurrencer la Schola en pleine expansion, en pleine ascension. »

1306 Des soirées « pouvant prétendre à un rôle d'éducation populaire en même temps qu'ils constituent un régal à prix réduit pour les mélomanes. » *L'Ouest-Éclair*, 17 février 1923. Perfidement, Cox encourage Babin à reprendre le groupement de Lonati, ce qui serait « une occasion magnifique de parfaire son instruction de chef d'orchestre » tout en regrettant que « le système priverait le groupement d'un des meilleurs altistes de France. » Comme la remarque avait été faite pour les Concerts Lonati, la présence d'un chef d'orchestre semble inutile pour un si petit nombre d'exécutants. Cependant « M. Babin, avec son tempérament fougueux et sensible donnerait plus de vie expressive à l'exécution. » La conception du rôle de chef d'orchestre dans l'orchestre Babin semble originale puisque les musiciens sont sollicités de donner leur avis concernant l'exécution des œuvres. Le rédacteur parle alors de « soviétisme musical. »

de leur compte rendu. Le choix de ce patronyme met en valeur la volonté de s'adresser à un public différent¹³⁰⁷. L'adjectif « populaires » s'oppose à la réputation élitiste des concerts de la Schola¹³⁰⁸. Le prix des places très modéré, de 1,30 à 11,50 francs, s'accorde à la volonté affichée d'être accessible à tous. Le 1^{er} septembre 1922, Maurice Babin fait une demande de subvention auprès du ministre de l'Instruction et des Beaux-Arts. Il met en valeur « l'œuvre éminemment sociale » qu'il a entreprise en fondant la Société des concerts populaires, « société de grands concerts symphoniques. » Les auditions « accessibles à tous par la modicité de leur prix » ne peuvent survivre sans un soutien financier¹³⁰⁹. Le tapuscrit décrivant les activités de la Schola déjà cité indique qu'une subvention de trois mille francs a été versée aux Concerts Babin en 1922 sans qu'il soit permis d'identifier son origine¹³¹⁰. Une maigre liste de « membres souscripteurs fondateurs » figure au verso du programme de salle du 3 mars 1930. Elle regroupe trente-huit noms. Parmi eux, trois patronymes à particule dont une duchesse et une comtesse. Les religieux musiciens, l'abbé Courtonne, l'abbé Portier côtoient certains soutiens de la Schola. Le programme de salle du 4 décembre 1922 mentionne que les « Concerts Populaires Babin sont subventionnés par le Conseil général de la Loire-Inférieure. »

Les six concerts dirigés par Maurice Babin ont lieu environ une fois par mois, le lundi, jour de repos de l'orchestre du théâtre. Les programmes de salle, illustrés, comportent des notices dues à des Nantais comme Arthur Colinet, Louis Brisset, Roger Lesbats, René Radigois... Le contenu des programmes, en ce qui concerne la musique symphonique, se rapproche davantage de ceux de la Schola. Ils font découvrir des compositions musicales inconnues des Nantais. Il s'agit de musique sérieuse cherchant à éduquer le public. Les courtes pages destinées à faire briller un soliste disparaissent au profit d'œuvres conséquentes. Paul Ladmirault, dans ses critiques rend hommage au

1307 Quelque temps après son départ de Nantes en 1925, Maurice Babin souhaite pourtant y revenir. Le 4 octobre 1931, Marguerite Le Meignen écrit à Rhené Baton : « Babin va revenir et nous aurons des concerts laïques et socialistes. » ASCN, dossier « démission. »

1308 « Le concert populaire consiste donc à mettre la musique classique à la portée du plus grand nombre en réduisant au minimum le prix des billets d'entrée. » Voir Yannick Simon, *Jules Pasdeloup et les origines du concert populaire*, *op. cit.*, p. 23.

1309 AnF F/ 21/ 4626. Théâtres. Administration des spectacles (1796-1942) et divers (1918-1940.)

1310 Aucun document ne confirme cette observation. Seule la presse donne une précision : *L'Ouest-Éclair*, le 27 septembre 1922, indique que « M. Babin directeur des Concerts populaires » a reçu mille francs du Conseil général, « mais il est spécifié que cette somme ne sera pas augmentée. » Voir l'article « Au Conseil général, séance du 26 septembre. »

jeune chef d'orchestre qui fait entendre nombre de compositeurs du XX^e siècle¹³¹¹. La presse ne manque pas de souligner l'originalité des soirées¹³¹². Effectivement, une large place est réservée aux compositeurs vivants : c'est le cas de huit d'entre eux parmi les vingt-neuf musiciens interprétés. Un mensuel évoque une éventuelle concurrence entre les Concerts Babin et ceux de la Schola : avec humour, *Nantes le Soir* parle du « divorce de M. Babin et de madame Le Meignen¹³¹³. » Pourtant les Concerts Babin ne sont pas comparables à ceux de la Schola, comme le note Paul Ladmirault : « La Schola jouit du privilège de l'âge et des moyens¹³¹⁴. » Une autre différence est l'absence presque générale de solistes, le coût des cachets de ces derniers étant une dépense impossible pour Maurice Babin¹³¹⁵.

Les Concerts Babin s'arrêtent le 5 février 1923. *Nantes le Soir* cite, sans le dater, un texte de *L'Écho de la Loire* mettant en lumière la disparition répétitive des sociétés de concerts autres que la Schola¹³¹⁶. » Maurice Babin poursuit une carrière de chef d'orchestre auprès de Marguerite Caldaguès, mais les musiciens qu'il dirige ne sont pas ceux des « concerts Babin. » Il est à la tête d'artistes réunis par ce professeur de chant pour interpréter le *Stabat Mater* de Rossini, salle du chapeau rouge, le 12 avril 1923. Babin fait également jouer son oratorio *L'Enfant prodigue*, en décembre 1923 salle saint Stanislas¹³¹⁷. Par ailleurs, Babin est sollicité pour donner des concerts

1311 « Les Concerts Babin se recommandent par de nombreuses qualités. D'abord, rompant avec la routine qui envahit les meilleures organisations, ils font une part considérable à la musique contemporaine. En moins d'une année, il nous a offert les principales œuvres de Debussy, Chausson, Séverac, Dukas, Charpentier, Chabrier... » Voir *L'Ouest-Éclair*, 20 août 1923. Maurice Babin programme 27,59 % de compositeurs français vivants à la date de ses concerts.

1312 Le 29 décembre 1923, Paul Ladmirault, commentant le programme d'un concert de la Schola, écrit : « Pour tout dire, on se serait cru aux Concerts Babin, la Schola renonçant à être la nécropole des immortels. »

1313 *Nantes le Soir*, n° 8, 1^{er} décembre 1923, p. 11. Non seulement Maurice Babin a une programmation originale, mais il fait bien travailler l'orchestre. « Hésitant à maintenir au programme *La Mer*, M. Koussevitzky, en faisant la lecture, s'aperçut que l'orchestre possédait assez bien cette musique. En effet, Maurice Babin avait joué avec les mêmes musiciens la partition en 1922. » Le chef d'orchestre rend hommage à son prédécesseur : « Si nous pouvons jouer *La Mer*, c'est grâce à M. Babin. » Ladmirault poursuit : « On devine l'enthousiasme rendu au talent de notre concitoyen, surtout si on pense qu'Athos [Marguerite Le Meignen] était dans la salle. » Voir *Nantes le Soir*, n°12, 29 décembre 1923, p. 17.

1314 *L'Ouest-Éclair*, 20 août 1923.

1315 Voir liste des concerts en annexe n°40.

1316 *Nantes le Soir* cite, sans le dater, un texte de *L'Écho de la Loire* : « Toutes les tentatives de concerts dirigés par un chef sédentaire furent malheureuses. » Le quotidien évoque Henri Morin puis « Maurice Babin dont les Concerts populaires disparurent par suite, hélas, de finances difficiles mais non d'une déficience de talent et de courage. » *Nantes le Soir*, n° 18, 31 janvier 1925, p. 5.

1317 Écrit sur un livret de René Gaël, *L'Enfant prodigue* « sera exécuté par nos meilleurs solistes nantais

symphoniques à la foire nationale de Nantes au mois de juin 1924. Pendant quatre mois il propose des auditions de musique légère. Un concert d'adieu est prévu le 15 septembre. Puis le chef d'orchestre quitte Nantes pour Mulhouse. Il donne sa démission au conservatoire de Nantes en 1925. Maurice Babin, comme avant lui, Albert Lonati, est en butte aux critiques d'un certain nombre de journalistes musicaux¹³¹⁸. Pourtant l'un d'eux prend sa défense, rendant hommage à ses qualités musicales et à ses choix de programmation¹³¹⁹. L'entreprise de Maurice Babin est découragée alors qu'un orchestre se consacrant uniquement au répertoire symphonique serait bienvenu à Nantes¹³²⁰.

La Schola semble alors désormais sans concurrents. Les prestations organisées par Marguerite Caldaguès, peu nombreuses et utilisant un orchestre très réduit, ne peuvent lui faire de l'ombre, malgré des programmes fort intéressants¹³²¹.

et par la Cantoria Notre-Dame. » Les danses qui y sont intégrées sont réglées par M. Orgebin, professeur de danses mondaines à Nantes. Voir *Nantes le Soir*, n°8, 1^{er} décembre 1923, p. 9.

1318 Joseph Cox n'hésite pas à décourager Maurice Babin. Il loue Rhené Baton qui organise des répétitions générales publiques, dans lesquelles le travail préparatoire au concert se poursuit, conseillant à Babin de faire de même : « A la place de M. Babin qui ambitionne comme chacun sait les lauriers réservés aux grands capelmeisters [*sic*], nous accepterions l'épreuve des répétitions publiques où il saurait montrer à tous comme il est digne de commander en chef. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 1^{er} décembre 1922.

1319 Après le concert peu glorieux de la Schola dirigé par Georges Witkowski, le 20 février 1925, Roger Lesbats écrit : « Ah ! Si une pauvre petite société concurrente, sans ressources, sans puissantes protections eût donné pareille cacophonie, de quels tollés, de quels aboiements eût-elle été houspillée ! Si Maurice Babin, par exemple, avait produit pareil spectacle, je vous donne à penser quel mépris, quelles insinuations condescendantes l'eussent accablé. » *Nantes le Soir*, n° 22, 28 février 1925, p. 8.

1320 « Certains artistes avaient pensé, l'année dernière, qu'à côté de ce groupement purement choral [la Schola], il y avait place pour une entreprise, dont le but essentiel eût été de jouer, au moyen d'un orchestre qui promettait de devenir magnifique, les ouvrages symphoniques. [Mais certains membres de la Schola ont prétendu que les cinq concerts annuels de la Schola étaient suffisants.] Or ceci est assez piquant. M. de Lacerda vient d'affirmer publiquement et en conversations privées, qu'une ville de deux-cent-mille habitants peut et doit offrir aux mélomanes au moins dix concerts par an. Naturellement aussitôt madame Le Meignen a cherché le moyen de réaliser ce vœu. Mais celui-ci est au-dessus de ses capacités. Et voilà comment on a coupablement laissé s'éteindre, faute d'argent, une association symphonique pleine de riches virtualités, au profit d'un groupe qui s'avère impuissant à poursuivre la tâche du disparu. Rien n'a été perdu cependant. Cet argent qui manquait à l'association dont j'ai parlé, a été prodigieusement et stupidement dilapidé en vingt-quatre heures pour un bluff ridicule [le concert du 15 mai 1924 donné à Paris, au théâtre des Champs-Élysées, l'orchestre Colonne accompagnant la Schola nantaise] et pour démontrer, en somme, à tout l'univers, que si la grande ville de Nantes possède un chœur remarquable, elle n'a ni orchestre, ni chef d'orchestre présentables. [...] Il est vrai que tout le monde sait, à présent, que la grande ville de Nantes a madame Le Meignen. Et, voyez-vous, on ne paiera jamais cela assez cher. » Voir *Nantes le Soir*, n°28, 1^{er} juin 1924, p. 15-16.

1321 Paul Ladmirault signale une « société aux séances malheureusement moins fréquentées, s'adjoignant parfois le concours d'un orchestre réduit. » Pourtant le critique apprécie des programmes originaux faisant entendre « des œuvres ignorées à Nantes : Moussorgsky, Magnard et beaucoup d'autres. » *L'Ouest-Éclair*, 20 août 1923.

L'Orchestre symphonique de Nantes

Maurice Babin parti, un nouvel orchestre naît en 1929. L'initiative est due à Louis Martin, organiste de chœur de la cathédrale. Il donne à son groupement le nom d'Orchestre symphonique de Nantes¹³²². Il envisage simplement d'élargir l'offre peu importante de concerts symphoniques nantais¹³²³.

Louis Martin a une longue pratique de la musique. Né à Nantes en 1907, il entre au conservatoire de sa ville en 1924 et obtient un premier prix de piano et un premier prix d'histoire de la musique en 1925¹³²⁴. L'année suivante, il est titulaire du premier prix d'ensemble instrumental et d'un deuxième accessit d'harmonie. En 1926, il est nommé organiste de chœur de la cathédrale de Nantes, poste qu'il occupe jusqu'en 1939. Il accompagne souvent les chœurs de l'abbé Portier¹³²⁵. Son goût pour la direction le pousse, en 1929, à fonder et diriger un groupement d'amateurs. Au mois de mai 1933, il est à la tête, pour la première fois, de l'Orchestre philharmonique, orchestre d'harmonie de Nantes, poste qu'il conservera jusqu'en 1939. Il sera également chef d'orchestre de l'orchestre de la radio de Nantes en 1934¹³²⁶. Si Louis Martin quitte Nantes en 1939, il revient plusieurs fois dans sa ville natale pour diriger les concerts de la Schola après le décès de Marguerite Le Meignen ou ceux de l'Association des concerts du conservatoire.

L'orchestre de Louis Martin ne ferait que peu appel aux musiciens du théâtre

1322 La naissance d'un nouvel orchestre est saluée favorablement par deux quotidiens nantais. Le 13 mai 1929, Seltifer écrit dans *Le Phare* : « Nous verrons Nantes dotée de deux sociétés, l'une dont l'ampleur et la notoriété sont consacrées, l'autre qui ne négligera rien pour revendiquer sa part au soleil ; la Schola, toute désignée pour conserver sa place de premier plan ; l'Orchestre symphonique pour compléter l'éducation des jeunes qui se destinent à l'enseignement musical et pour vivifier les souvenirs plus ou moins éloignés de leurs devanciers. Ce rôle modeste ne restreint pas le choix des œuvres. Il en est que tout le monde sera enchanté d'écouter enfin. »

1323 « Il est dénué de tout snobisme » note un chroniqueur anonyme du *Phare* le 23 décembre 1929.

1324 La fille de Louis Martin, madame Provensal, raconte comment son père dut lutter avec sa famille pour envisager une carrière musicale. Il passa son baccalauréat le même jour que son prix de piano et n'informa ses parents du résultat du conservatoire qu'une fois le diplôme scolaire obtenu. Entretien du 16 mars 2010.

1325 Au mois de juin 1930, Paul Ladmirault rend compte d'une prestation de ces chœurs accompagnés par l'orchestre que dirige Louis Martin dans l'établissement privé saint Stanislas. Voir *L'Ouest-Éclair*, 5 juin 1930.

1326 Lors du discours de remerciement que Louis Martin prononce à l'occasion de la remise de la légion d'honneur à Nantes en juillet 1962, le chef d'orchestre évoque « la radio qui vous fait rentrer le métier dans les os en vous forçant à diriger à longueur d'années des vieilleries de partitions. » Je remercie chaleureusement madame Provensal qui m'a généreusement ouvert ses archives familiales.

Graslin, préférant recruter de jeunes prix de conservatoire¹³²⁷. Il donne douze concerts entre le 11 mai 1929 et le 30 mai 1931. Les manifestations ont lieu salle du Chapeau rouge, en matinée, le samedi puisque les instrumentistes sont alors disponibles¹³²⁸. Pendant la saison d'hiver, les prestations ont lieu chaque mois mais elles s'espacent en 1931 avant de disparaître.

Les programmes sont éclectiques. Des symphonies de Haydn, de Mozart voisinent avec des ouvertures de Mozart, de Beethoven, des concertos de Vivaldi ou de Mendelssohn, des suites d'orchestre de Debussy, Fauré, des poèmes symphoniques de Dukas, Borodine ou Schmitt. Toutefois les œuvres avec soliste sont rares, probablement pour ne pas alourdir le coût financier des soirées. L'originalité consiste à inscrire presque systématiquement un compositeur nantais dans les programmes. Paul Ladmirault, Joseph Rousse, Marcel Courtonne, Louis Brisset, Paul Martineau, Claude Guillon-Verne, Louis Vuillemin connaissent le bonheur d'être joués. Sur les 53 compositeurs à l'affiche, 20 sont vivants en 1929, soit 37,74 %, ce qui est davantage par rapport aux Concerts Babin. Louis Martin est donc curieux de musique récente. Paul Ladmirault note la présence de la directrice de la Schola au concert du 1^{er} avril 1931¹³²⁹. Marguerite le Meignen dénigre Louis Martin à de nombreuses reprises¹³³⁰. Cependant certains critiques, comme Seltifer, encouragent Louis Martin, soulignant le manque de concerts purement symphoniques à Nantes¹³³¹.

1327 « L'orchestre n'empruntant pour ainsi dire aucun élément à celui du théâtre échapperait donc aux difficultés qui résultent de ce double emploi. Il serait composé uniquement de jeunes instrumentistes dont la valeur a été reconnue par leurs succès au conservatoire. » Voir *L'Ouest-Eclair*, 15 mars 1929.

1328 Seuls deux concerts ont lieu à l'Apollo le 22 mars et le 3 mai 1930.

1329 Elle a dû demander l'avis de ses proches puisque Yvette Brelet, pianiste de la Schola, écrit à Marguerite Le Meignen, le 16 mai 1929 : « Martin a donné son premier concert samedi. Je n'ai pu y assister mais j'ai entendu dire de différents côtés qu'il s'en était bien tiré. Je le crois d'ailleurs sans prétention ; son but est de faire entendre un peu plus de musique, ce qui jamais ne pourra ressembler aux concerts de la Schola. » ASCN, dossier 1929. Le mot est souligné par la rédactrice. Peu à peu la maîtrise de Louis Martin s'affirme. François Mockers constate « de très grands progrès, une cohésion, une assurance presque parfaite, la précision des attaques, des rythmes sous la baguette à la fois ferme et souple, toujours très sûre de Louis Martin. » Voir *Nantes le Soir*, n° 26, 29 mars 1930, p. 15.

1330 Le 22 janvier 1937, elle écrit à Albert Wolff : « J'ai écrit à monsieur Bondeville à la radio pour lui parler des combines de la société inexistante Gabriel Fauré, composé[e] des musiciens d'orchestre de la Schola. On va diffuser un concert dirigé par Louis Martin, dont les musiciens se méfient tellement qu'on ne met pas son nom au programme. Mais il n'est nullement question de diffuser les concerts de la Schola... malgré tout ce que M. Bondeville a bien voulu me dire quand nous avons eu le plaisir de déjeuner chez vous. » ASCN, dossier 1937. Sur la Société Gabriel Fauré, voir ci-dessous p. 342.

1331 « Ce que Louis Martin a fait n'a pas de prix. Il a doté Nantes de concerts dont le besoin se faisait de plus en plus sentir et qu'il a su faire apprécier [...] Des cloisons séparent impitoyablement les groupements nantais. S'il s'agissait de cloisons légères qu'un main habile ferait glisser, de temps à

Le très petit nombre d'auditeurs signalé par la presse semble avoir incité Louis Martin à cesser les prestations de son groupement. Paul Ladmirault s'indigne que cent auditeurs viennent écouter un concert Martin alors que mille se précipitent pour rire des « pitreries » du comique Bétove¹³³². La concurrence avec la Schola est soulignée dès le compte rendu du premier concert sous la plume de Paul Ladmirault, qui, avec ironie, fustige le snobisme des « dilettanti » nantais¹³³³. Il est possible également que le public se soit détourné d'un chef d'orchestre qui, venant de débiter, n'a pas la maîtrise des grandes baguettes invitées à la Schola¹³³⁴. L'alerte, pour la Schola, est d'importance puisque, le 26 mai 1929, le « concours-référendum » de *L'Ouest-Éclair* se croit tenu de proposer dans sa feuille de réponse n°14 une question concernant la société et qui est un soutien déguisé à la Schola : les lecteurs sont-ils prêts à la soutenir¹³³⁵ ? Le 16 juin 1929, le quotidien fait part du nombre de réponses des participants au référendum. Le résultat

autre, pour les besoins de la cause musicale, ce serait sans doute excellent ; mais il s'agit, hélas, de cloisons en béton armé. » *Le Phare*, 5 mai 1930.

1332 *L'Ouest-Éclair*, 25 janvier 1931.

1333 « Que n'a-t-on pas dit à M. Louis Martin pour l'effrayer de son audace ? Des concerts bi-mensuels à Nantes ! A quels obstacles n'allez-vous pas vous heurter ! D'abord, le Nantais dilettante n'aime la musique qu'à neuf heures du soir, dans la féerie des lumières éclairant les smokings. Lui offrir des auditions en plein jour, comme à Angers, c'est déroger à une tradition depuis longtemps établie. De plus, nos mélomanes ne viennent pas seulement pour entendre mais pour voir, et que peut-on désirer voir sinon des célébrités consacrées par le Temps dont les noms ont été portés jusqu'à Nantes par l'écho de Paris. Enfin, présomptueux jeune-homme, nous avons déjà nos concerts, quatre par an, qui suffisent à la capacité de nos oreilles. Nous avons aussi notre orchestre. Pourquoi en créer un second ? » *L'Ouest-Éclair*, 13 mai 1929. Les trois derniers concerts de l'orchestre de Louis Martin ont lieu en soirée, le chef d'orchestre espérant peut-être ainsi faire venir un public plus nombreux. Cependant, le compte rendu du 25 janvier 1931 note une maigre affluence limitée à cent personnes.

1334 Seltifer écrit : « M. Martin ne nous en voudra certainement pas d'avancer que, peut-être, l'expérience lui manque pour mener à bien des exécutions aussi différentes que la *Deuxième symphonie* en ré de Haydn et la *Petite Suite* de Debussy. Le pilote de l'orchestre devra encore beaucoup acquérir pour diriger avec une même chance des œuvres d'époques et de difficultés tellement opposées [...] Il se pourrait qu'un jour, du reste, ayant vaincu tous les obstacles et affirmé son autorité grandissante, M. Louis Martin n'ait qu'à paraître pour que tout marche... à la baguette. Il faut bien commencer et là n'est pas le plus facile. » *Le Phare*, 19 novembre 1929. De même, le rédacteur anonyme rendant compte du concert radiodiffusé du 18 novembre 1935, après les louanges, ajoute : « M. Martin a dirigé sans faire trop d'embarras et même avec un véritable souci d'être à la hauteur de sa tâche, des pages tout de même au-dessus de son talent naissant, mais qui, sans doute, grandira. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 20 novembre 1935.

1335 « Êtes-vous partisan d'une grande société chorale complétée par un orchestre symphonique dont les éléments seraient pour la plus grande partie des musiciens du théâtre Graslin, le tout largement subventionné par la ville, qui, toutefois, laisserait à la société envisagée, une complète indépendance ? » La Schola connaît des problèmes financiers. Son conseil d'administration « expose ses difficultés de nature à compromettre son existence. » La subvention municipale est alors augmentée de cinq mille francs. « Déjà augmentée de trois mille francs l'an passé, elle passe de quinze mille à vingt mille francs. » Le rédacteur de cet article de *L'Ouest-Éclair* du 2 juin 1929, souhaite que le Conseil général verse lui aussi sa quote-part, tout comme le Syndicat d'initiative et l'État.

est sans équivoque : 9 717 oui et 104 non¹³³⁶.

Lonati, Babin, Martin, ces trois chefs d'orchestre abandonnent rapidement leurs réalisations alors que les chroniqueurs se plaignent régulièrement du faible nombre de concerts symphoniques à Nantes. L'absence de grandes œuvres vocales dans les programmes, a pu éloigner un public friand de musique pour des ensembles vocaux imposants. A moins que l'argument favori de Marguerite Le Meignen soit une réalité : sans vedette connue, qu'elle soit chef d'orchestre ou soliste, le public ne se déplace guère. Il est vrai aussi que les trois Nantais ne bénéficient pas de réseaux financiers ou mondains pour soutenir leur entreprise. Ils ne savent pas non plus à force d'opiniâtreté obtenir l'approbation quasi unanime de la presse. Une remarque rédigée à l'occasion de la venue à Nantes des Concerts Colonne, en 1926, pourrait s'appliquer aux entreprises nantaises autres que celles de la Schola¹³³⁷. Dès 1924, Regor Batwski résume avec justesse le pouvoir de Marguerite Le Meignen qui décourage toutes les tentatives concurrentes¹³³⁸. Elle se vante d'être la seule à pouvoir durer¹³³⁹. La municipalité semble cependant vouloir soutenir de nouvelles initiatives.

L'Association Gabriel Fauré

Paul Ladmirault annonce la naissance du « Trigintuor » le premier jour du mois

1336 La concurrence d'autres sociétés musicales est à mettre en parallèle avec la démission de l'organisation des concerts de la Schola sous l'impulsion de Marguerite Le Meignen. Le 28 septembre 1931 elle écrit au maire : « C'est après avoir beaucoup réfléchi que le conseil d'administration de la Schola Cantorum de Nantes a décidé de se démettre, entre vos mains, de l'organisation des concerts qu'il a assumée depuis vingt ans. »

1337 « L'événement valait d'être annoncé. Hélas, les plus belles choses, par ce temps de réclame intensive, ont besoin pour exciter la grande curiosité, d'une certaine publicité tapageuse qui, dans la circonstance, a totalement manqué. Les affiches ne disaient rien tant elles étaient pâles. Elles étaient, au reste, en petit nombre et l'imprésario n'a pas su frapper à de bonnes portes qui se seraient ouvertes toutes grandes ni s'adresser à des amis de la musique qui, *pour rien*, l'auraient aidé. » *L'Ouest-Éclair*, 20 avril 1926.

1338 « La présidente de la Schola de Nantes se montre impitoyable à l'égard de ses concurrents réels ou éventuels : les Concerts Lonati, les Concerts Babin sont morts, ou plutôt assassinés par elle. Les Concerts du conservatoire, à cause d'elle, n'ont pas encore pu prendre naissance ; La Schola s'est jalousement constitué un monopole musical à Nantes. » *Nantes le Soir*, n° 6, 8 novembre 1924, p. 13.

1339 « Des jaloux guettent la mort de la Schola pour faire eux-mêmes des concerts. Ils vont à un échec car ni les chœurs, ni le public ne les suivra, mais il faut attendre qu'ils s'aperçoivent de leur sottise. » Lettre à Franz von Hoesslin, 4 octobre 1931. ASCN, dossier « démission. » Le 12 octobre, en toute modestie, Marguerite Le Meignen écrit à Robert Brussel : « La Ville cherche à mettre en place des concerts municipaux. C'est le four certain car ils n'auront pas l'appui de ceux qui s'intéressent à la Schola, c'est à dire toute la ville. » ASCN, dossier 1931.

de janvier 1935¹³⁴⁰. Sous ce nom quelque peu original, se cache un groupement de trente musiciens réunis par Léandre Brouillac, chef d'orchestre au théâtre. La création de ce nouvel orchestre semble répondre à un besoin, explique Ladmirault. Après avoir signalé « les quatre auditions incomparables de la Schola », il ajoute que celles-ci comportent presque toujours des œuvres chorales mais très peu d'œuvres symphoniques. Il rappelle les tentatives de Lonati, Babin, Martin « qui eurent leurs jours de succès malheureusement sans lendemain. » Conscient des difficultés à mettre sur pied un orchestre symphonique, Léandre Brouillac veut limiter ses ambitions initiales. Six premiers violons, quatre seconds, deux altos, deux violoncelles, deux contrebasses sont augmentées des bois et des cuivres par deux. Selon les circonstances, il sera possible d'ajouter deux cors et un troisième trombone. Les artistes sont tous chefs de pupitre dans l'orchestre du théâtre Graslin¹³⁴¹. Avant même le premier concert, fixé au 16 janvier, Cox décourage l'entreprise¹³⁴². Il accuse même le chef d'orchestre de vouloir l'échec de la *Tétralogie* ! Piqué au vif, L. Brouillac demande à *L'Ouest-Éclair* d'insérer une lettre dans laquelle il répond aux diverses accusations portées contre lui. Docile, il assure que le premier concert symphonique qu'il projette aura lieu après les représentations de la *Tétralogie*¹³⁴³.

Le "Trigintuor" change de nom avant sa première prestation : il s'appelle désormais l'Association Gabriel Fauré et prévoit deux concerts les 13 et 18 avril 1935 en matinée, chacun d'eux durant une heure de 18h30 à 19h30 aux prix de 8, 6, 4 francs.

1340 A Lyon, un orchestre de chambre est formé sous ce même nom en 1925. Ses trente musiciens font partie de l'orchestre du théâtre. Ils sont dirigés par « Charles Strony, un chef qui a contribué pour une très large part à assurer la bonne tenue des représentations d'opéra. » Très appréciée, cette formation perdure jusqu'à la Seconde Guerre mondiale. Voir Yves Ferraton, *Cinquante ans de vie musicale à Lyon, op.cit.*, p. 142-146.

1341 Voir *L'Ouest-Éclair*, 1^{er} janvier 1935.

1342 « Qu'est ce que le "Trigintuor", si ce n'est sous un nom affreux, une entreprise qui s'est essayée à bien des reprises à Nantes sans réussir jamais ? Que M. Brouillac ait l'ambition de mieux faire que d'autres, rien n'est plus légitime. Mais quel moment a-t-il choisi pour manifester son activité sur un plan nouveau ! Nous sommes à quelques semaines de la *Tétralogie* dont la bonne exécution dépend en grande partie de lui et il songe à autre chose ! » *L'Ouest-Éclair*, 13 janvier 1935.

1343 A nouveau Cox intervient pour préciser que, « depuis le 1^{er} janvier il n'y a pas eu de la part de M. Brouillac la moindre communication, ne serait-ce pour détromper le public » en ce qui concerne la date du premier concert. « La vérité est que, jamais les musiciens de l'orchestre municipal n'ont autant épilogué autour de ce "Trigintuor" dont les réalisations ne sont qu'ajournées, qu'on songe déjà à renforcer, en faisant appel au concours d'autres musiciens, lesquels ne seront admis dans le nouvel orchestre qu'après examen, ce qui tend à diviser profondément ces messieurs de la Fosse. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 16 janvier 1935. [La Fosse fait allusion à la rue et au quai du même nom, bien connus des Nantais.]

L'horaire est choisi afin que les enfants et les jeunes gens ainsi que les personnes ne pouvant sortir le soir puissent parfaire leur culture musicale. Une réduction de 50 % est d'ailleurs consentie aux élèves et aux étudiants¹³⁴⁴. Après avoir obtenu du fils de Gabriel Fauré l'autorisation d'utiliser le nom du célèbre compositeur, les musiciens affichent dans un communiqué leurs buts artistiques¹³⁴⁵. Les deux premiers programmes sont dévoilés ; le second est donné « le Jeudi Saint ». Le public ciblé n'est pas celui des concerts de la Schola, les horaires et la durée des concerts non plus. La chronique met en valeur une entreprise qui se veut populaire, comme d'autres l'ont revendiqué avant elle¹³⁴⁶.

Les programmes sont constitués de musique « sérieuse » : symphonies de Haydn, Mozart, Beethoven, d'Indy, pièces symphoniques isolées et poèmes symphoniques, suites pour orchestre, préludes symphoniques, un seul concerto. En terme d'occurrences, les compositeurs retenus appartiennent majoritairement à l'école germanique : Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Wagner, Humperdinck. L'école française est représentée par Berlioz, César Franck, d'Indy, Fauré, Debussy, Ravel, Honegger, LADMIRAL, Roussel. Rimskij-Korsakov est le seul musicien russe retenu.

Les concerts de l'Association Gabriel Fauré prennent place en matinée, sauf le dernier. Les deux premiers ont lieu salle Colbert, une salle plutôt réservée au théâtre, à 17h30. Puis la formation que dirige Léandre Brouillac déménage dans une salle de cinéma, la salle Racine. C'est une salle de petite jauge, qui semble correspondre à une assistance peu fournie. Après le troisième concert, Eugène Bigot est désormais à la tête de l'orchestre. Espérant sans doute attirer plus de monde, le dernier concert se situe en soirée. Les prestations ne sont pas régulières. Elles connaissent une éclipse de 1935 à

1344 « Venir entendre des œuvres indispensables à leur éducation musicale et se préparer ainsi aux grandes auditions. » Nous avons déjà noté ce souci éducatif à propos d'autres formations. Ce projet rejoint celui de Corentin Bourvéau qui institue la même année des « concerts éducatifs » visant à faire découvrir l'orchestre à un public scolaire. « Cette œuvre d'initiation populaire est à peu près unique dans toute la France, sauf à Paris » note, le 12 avril 1935 *L'Ouest-Éclair*.

1345 « Notre devise : servir ; autour des solistes de Graslin et de la Schola, notre glorieuse aînée, se sont groupés des musiciens de bonne volonté. » *L'Ouest-Éclair*, 17 avril 1935.

1346 Le compte rendu du premier concert use de précautions oratoires pour relater la soirée : « L'association complète et prolonge à merveille les concerts de la Schola. A côté des quatre grands galas vespéraux avec chœurs, lumières et smokings, il nous fallait des auditions symphoniques ayant lieu le jour dans un cadre plus intime et plus reposant car la musique ne doit pas, dans un centre artistique, être un luxe, un événement rare, elle doit faire partie de l'existence. » *L'Ouest-Éclair*, 17 avril 1935.

1937¹³⁴⁷. Les conditions économiques rendent difficile toute nouvelle initiative musicale. Après une interruption de deux années, les soirées reprennent en 1937. Le 26 janvier 1937, *L'Ouest-Éclair* annonce quatre concerts à venir aux mois de janvier, mars, avril, mai. Cependant l'existence de l'Association Gabriel Fauré semble fragile. Le concert envisagé au mois de mai n'a pas lieu. Et l'année suivante le groupement disparaît. Le coût des places peu élevé, de six et huit francs, l'horaire du milieu de l'après-midi auraient pu attirer un public différent de celui de la Schola. Il n'en est rien.

Toutefois, Nantes ne se décourage pas dans sa recherche de concerts purement symphoniques. Louis Martin dirige un concert presque entièrement consacré aux musiciens nantais, lors d'une conférence donnée au château de Nantes par Charles Peignot sur l'évolution de l'alphabet, le 21 novembre 1937¹³⁴⁸. Maurice-Paul Guillot conduit un concert au début de la saison 1937-1938. Ce chef d'orchestre revient plusieurs fois à Nantes.

Les concerts Maurice-Paul Guillot

Rares sont les informations sur Maurice-Paul Guillot. Paul Ladmirault signale qu'il est « lauréat de concours internationaux¹³⁴⁹. » Selon *L'Écho de la Loire*, il aurait dirigé les Concerts Padeloup, l'orchestre symphonique de Budapest, la Société des Concerts du Conservatoire à Paris¹³⁵⁰. A Nantes, le premier concert confié à la baguette de Maurice-Paul Guillot a lieu le 1^{er} décembre 1937. L'activité du chef d'orchestre n'est pas facile à déterminer, aucun programme de salle ne figurant dans les archives nantaises. Écrivant au maire de Nantes, le 21 décembre 1938, Marguerite Le Meignen

1347 *L'Ouest-Éclair*, le 20 janvier 1937 signale que la formation est « en sommeil depuis un an. »

1348 Paul Ladmirault en fournit le programme partiel : prélude du troisième acte de *Thamara* de Bourgault-Ducoudray, *En Bretagne* de Rhené Baton, *Scènes enfantines* de Joseph Rouse, *Légende bretonne* de Marcel Courtonne, des extraits de *Brière* de Paul Ladmirault, un extrait de *En Kerneo* (Notre-Dame de Kerinec) de Louis Vuillemin, puis des pages non citées de Albeniz, Mendelssohn, Infante, le ballet du *Cid* de Massenet, enfin *Le Paradis des valse* de Salabert. Voir *L'Ouest-Éclair*, 22 novembre 1937.

1349 Voir *L'Ouest-Éclair*, 3 décembre 1937.

1350 Voir *L'Écho de la Loire*, 13 février 1939. Selon Alexandra Laederich, Guillot est l'un des successeurs de Philippe Gaubert. Voir *La vie musicale sous Vichy*, op. cit. p. 224. Le 17 février 1939, *Le Phare* signale que Guillot a dirigé les concerts Padeloup ; il se trouve à l'Opéra-Comique les 7 et 8 février puis à Budapest où il conduit essentiellement de la musique française et à l'Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire de Paris.

cite l'imprésario Delord qui organise quatre concerts Guillot¹³⁵¹. Les 13 avril et 7 décembre 1938, Guillot conduit un festival Beethoven-Wagner au théâtre Graslin. Quatre-vingts musiciens sont placés sous sa baguette, sans préciser où ils ont été recrutés ; le compte rendu signale seulement « un excellent orchestre¹³⁵². » A partir de 1939, le groupement est désigné dans la presse par « Les Concerts classiques, » ce qui caractérise avec justesse le contenu des programmes.

En 1940, entre le 21 janvier et le 20 avril, pendant « la drôle de guerre » ont lieu quatre concerts dirigés par Maurice-Paul Guillot¹³⁵³. Marc Vaubourgoin, chef d'orchestre de l'ACSCN étant mobilisé, ces soirées comblent la place laissée libre. Les programmes sont bâtis de manière classique avec une symphonie, une ouverture, une œuvre concertante¹³⁵⁴. Les solistes engagés sont surtout des chanteurs comme Marcelle Bunlet, Ninon Vallin, Charles Panzera, Jeanine Micheau, mais aussi le violoniste Zino Francescatti, les pianistes Nikita Magaloff, Alfred Cortot et François Lang¹³⁵⁵. Le soutien de l'organisateur, Delord, rend possible le versement de cachets importants. Deux des quatre soirées sont des œuvres de bienfaisance. La programmation tient compte de l'actualité politique : le premier concert, donné au profit des foyers militaires, le 21 janvier 1940, fait entendre *La Marseillaise* exécutée par l'orchestre et *God save the King*, chanté par un vétéran de l'armée anglaise. Un hommage à la Pologne est rendu par l'interprétation de trois mélodies de Chopin orchestrées par Renée Philippart. Cinq chansons du vieux Canada orchestrées par Noël Gallon complètent une soirée en lien

1351 ASCN, dossier 1938.

1352 Voir *L'Ouest-Éclair*, 11 avril 1938. Sans doute l'orchestre du théâtre est-il utilisé.

1353 Maurice-Paul Guillot nous est connu par divers courriers de Marguerite Le Meignen. En 1939, il tente de venir diriger à Nantes. « L'imprésario Delord pousse dans la carrière de chef M. Maurice-Paul Guillot dont je lui ai refusé le concours ne voulant à aucun prix lui confier la Schola. J'ai mon public et Guillot joue devant les banquettes. La Schola gêne le directeur et ne lui rapporte rien [elle est inscrite au cahier des charges] tandis que Delord le paie pour avoir la salle. » Lettre à Decerf, 28 décembre 1938, ASCN, dossier 1939. Honnêtement après avoir entendu Guillot conduire à Paris, Marguerite Le Meignen modifie son opinion. Elle pense même faire appel au chef d'orchestre pour diriger *Les Béatitudes* en 1946. « Maurice-Paul Guillot a fait ses débuts à Nantes et depuis il a monté considérablement [...] J'ai été très intéressée par sa répétition du *Requiem* de Berlioz. Je serais même allée le féliciter si je n'avais été tolérée qu'en fraude dans la salle. » Lettre à Bertheau, 28 mars 1946. ASCN, dossier 1946.

1354 Voir ces programmes en annexe n°42.

1355 Mobilisé, François Lang doit être venu jouer pendant une de ses permissions. « Le soldat François Lang remporta un foudroyant succès. Il joua le *Concerto en la mineur* de Schumann avec une ardeur expressive véritablement emballante, jeune et souple dans son uniforme kaki. Émouvante leçon d'un militaire français qui, par-delà l'indifférence et les préjugés, met son art au service d'un chef-d'œuvre de tous les temps et de tous les pays. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 1^{er} mars 1940.

avec l'actualité et qui se termine par la *Marche héroïque* de Camille Saint-Saëns. La dernière prestation, en avril 1940, est organisée au profit de la Croix Rouge en la cathédrale de Nantes avec le concours de l'orchestre de la Garde républicaine et celui de l'armée de l'air. Les programmes imaginés par Maurice-Paul Guillot font entendre un répertoire largement orienté vers le passé, ce qui peut faire espérer un important public. Parmi les compositeurs contemporains, les pages de Rabaud, Pierné, Widor, Ladmiraault n'ont rien de révolutionnaire.

Chapitre III : L'Association des Concerts Symphoniques du Conservatoire de Nantes

A partir de 1938, le paysage musical nantais se modifie nettement. Les manifestations consacrées à la musique symphonique sont plus nombreuses. Le 10 octobre 1938, *L'Ouest-Éclair* annonce six Concerts Guillot et six concerts de l'Association des Concerts du conservatoire auxquels s'ajouteront probablement quatre soirées de la Schola « qui garde ses programmes jalousement secrets¹³⁵⁶. » Paul Ladmirault écrit alors : « Pour la première fois Nantes "dégotera" Angers. » Cependant les six Concerts Guillot n'ont pas lieu. L'augmentation du nombre des concerts complique le choix des dates¹³⁵⁷. Les disponibilités du théâtre et de ses musiciens ont une limite, ce qui va créer des tensions entre la Schola et les autres groupements. Tandis que le nombre de concerts de la Schola s'affaïsse avec la guerre, celui de l'Association des Concerts Symphoniques du Conservatoire de Nantes ne cesse de progresser¹³⁵⁸.

Le coût élevé du fonctionnement de la Schola qui offre des cachets très importants aux chefs et aux solistes invités ne lui permet pas d'organiser autant de manifestations qu'avant guerre. De plus le conflit mondial a dispersé les chœurs. Après la Libération la municipalité encourage l'augmentation du nombre des prestations de l'ACSCN.

1356 Paul Ladmirault ajoute : « Toutefois nous avons appris qu'une de ces auditions serait consacrée à une reprise de *Parsifal*, ce qui est surprenant puisque Graslin nous offre la même œuvre. Singulière idée de nous jouer au concert ce que nous aurons d'autre part avec mise en scène. Souhaitons plutôt entendre *Parsifal* au théâtre avec les merveilleux chœurs de la Schola. Cela épargnera au sympathique directeur, M. Rougé-Bogue de faire venir des chœurs d'Allemagne comme il en avait manifesté l'intention pour donner à cette solennité plus d'éclat. »

1357 Marguerite Le Meignen déclare : « J'espère que les quatorze concerts symphoniques annoncés s'organiseront de façon à se compléter et non à se détruire, par une bonne entente entre les dirigeants, au mieux du travail de chaque groupe. » Voir *L'Ouest-Éclair*; 28 octobre 1938. Le 10 février 1939, la directrice de la Schola écrit à Decerf : « Toutes les autres sociétés de concerts et entreprises qui sont venues à Nantes ne font plus un sou. Seule la Schola tient encore mais ce n'est plus ce que c'était. » ASCN, dossier 1939.

1358 Nous le désignons par ses initiales ACSCN.

Évolution du nombre de concerts de la Schola et de l'ACSCN

Saison	Nombre de concerts Schola	Nombre de concerts ACSCN
1938-1939	3	5
1939-1940	0	5
1940-1941	0	4
1941-1942	2	5
1942-1943	3	7
1943-1944	0	4
1944-1945	2	4
1945-1946	1	9
1946-1947	1	9

Un changement important se dessine avec la nomination du nouveau directeur du conservatoire de Nantes, en 1937, Marc Vaubourgoin¹³⁵⁹. Grâce à lui, en 1938, avec l'aide de deux chefs de pupitre de l'orchestre, Victor Graff, clarinettiste et Robert Laffra, violoncelliste, une nouvelle société de concerts voit le jour, annoncée le 13 février 1938 par *L'Ouest-Éclair*¹³⁶⁰. Le texte indique que l'orchestre sera subventionné par la mairie. La composition de l'orchestre faisant appel aux professeurs du conservatoire, est différente du groupement instrumental de la Schola. Le *Journal officiel* du 24 mars 1938 mentionne la nouvelle association¹³⁶¹. Le 21 mars 1938 le secrétaire informe le préfet de la composition du bureau¹³⁶². Il est fort regrettable que les statuts du nouvel orchestre ne

1359 Une nouvelle fois, Marguerite Le Meignen semble intriguer. Le 2 mai 1937, Mathilde Watto, professeur de chant, notamment d'Hélène Bouvier qui est engagée plusieurs fois à la Schola, écrit à la directrice de la Schola : « Pouvez-vous me dire (de vous à moi) de qui dépend la nomination du nouveau directeur ? Je vous dirai les appuis que je peux avoir. » ASCN, dossier 1937.

1360 « Une société de concerts symphoniques dénommée « Association de Concerts Symphoniques du Conservatoire de Nantes » est en voie de formation par le directeur et les professeurs d'instruments à vent et à cordes du conservatoire avec le bienveillant appui de la municipalité. L'orchestre composé de 70 musiciens environ, grouperait les musiciens professionnels professeurs au conservatoire et les musiciens faisant partie précédemment de l'Association Gabriel Fauré. De plus, un concours est ouvert entre les premiers prix et anciens élèves du conservatoire pour la nomination de musiciens stagiaires pouvant être nommés les années suivantes musiciens titulaires de l'association. »

1361 « 21 mars 1938, Association des Concerts Symphoniques du Conservatoire. But : donner des concerts. Siège, 3 rue Harrouys, à Nantes, au conservatoire. » AD44, 4 M 311, J.O. n°71, jeudi 24 mars 1938. Nous choisissons de désigner le groupement par ses initiales : ACSCN, en fonction du nom qu'elle adopte sur ses programmes de concert, Association des Concerts Symphoniques du Conservatoire de Nantes.

1362 Marc Vaubourgoin, directeur du conservatoire, président, Paul Muller et Victor Graff, vice-

soient conservés ni aux Archives municipales, ni aux Archives départementales. Dans ces dernières, figure seulement la modification des statuts de l'ACSCN établie lors de l'assemblée générale de 1951. La naissance de la phalange dirigée par Marc Vaubourgoin est perçue comme une nécessité par le chroniqueur de *L'Ouest-Éclair*, le 29 avril 1938 : il encourage l'apparition d'un groupe qui doit trouver sa place à côté d'une société chorale et d'un ensemble de musique de chambre¹³⁶³. Il est à remarquer que la Schola est mentionnée comme société chorale alors qu'elle s'efforce de programmer des œuvres pour orchestre seul. Le groupement créé par Marc Vaubourgoin indique la volonté de faire entendre de la musique symphonique. Les trois entités ne sauraient donc, en apparence, se faire concurrence¹³⁶⁴. Marguerite Le Meignen mentionne la rivalité de la Schola et de l'ACSCN¹³⁶⁵. Elle lutte pour garder à sa société une importance de premier plan¹³⁶⁶. Pourtant l'ACSCN ne semble pas vouloir entrer en guerre avec elle et tente d'harmoniser au mieux les dates des soirées¹³⁶⁷. Lors de la réunion de la commission administrative de la Schola, le 16 janvier 1943, Herbert Kerr, adjoint aux Beaux-Arts à la mairie de Nantes fait savoir que, ancien membre de la Schola, il est prêt à soutenir cette société à certaines conditions, notamment celle de

présidents, Robert Laffra, secrétaire, Arletti, trésorier, Saivin, commissaire du personnel, Mesdames Moumetou et Walter, membres adjoints.

1363 « Puisse-t-elle combler un vide chaque année plus profond dans notre ville sevrée de musique symphonique et qui, par ailleurs, est dotée d'un groupement choral et d'une société de musique de chambre exemplaire, la Schola Cantorum et la Boîte à Musique. »

1364 Albert Gavy-Béledin, le 20 décembre 1938, dans *Le Phare*, dresse un bilan de l'action de Marc Vaubourgoin, se réjouissant de l'existence du nouvel orchestre : « Nous ne saurions trop le répéter, ces concerts ont comblé la plus fâcheuse des lacunes en nous faisant entendre des œuvres symphoniques. D'autre part, ils nous permettent de profiter d'un chef de valeur et ils réduisent à ses justes proportions certain snobisme d'après lequel nous manquons de grands chefs en France [...] Il était un peu honteux que Nantes fût la seule ville privée de concerts d'orchestre... par son propre conservatoire. »

1365 Le 2 novembre 1942, elle écrit à Lucien de Lacour : « Il y aura toujours la rivalité de la Schola et des Concerts du conservatoire car ceux-ci peuvent se passer de chœurs alors que j'ai toujours besoin de l'orchestre. » ASCN, dossier 1942. Le « journal » tenu par Robert Laffra confirme cette affirmation : « Cette femme intrigante, rusée, avait une très grosse influence, grâce à la Schola Cantorum qu'elle dirigeait et animait avec adresse [...] Madame Le Meignen fut la principale adversaire de Concerts du Conservatoire de Nantes ; à ses yeux, seule la Schola avait droit de vivre. » Voir archives familiales, cahier n°2.

1366 Courrier du 7 février 1939 ; ASCN, dossier 1939. Marguerite Le Meignen tente de garder la première place : « Je tiens beaucoup à devancer Vaubourgoin dans l'annonce de la saison » écrit-elle à Marius-François Gaillard le 7 décembre 1943. ASCN, dossier 1943.

1367 Le 13 décembre 1941, le secrétaire général, Paul Muller, écrit à Marguerite Le Meignen : « Je viens vous demander au nom du comité de l'Association des concerts du conservatoire si vous maintenez les dates du 2 février et du 23 mars 1942 pour vos prochains concerts. Ceci pour que le comité puisse prendre ses dispositions, pour que les concerts du conservatoire ne soient pas trop rapprochés des vôtres, donc pour que ces sociétés ne se fassent aucun tort et vivent en pleine union. » ASCN, dossier 1942.

laisser vivre d'autres sociétés de concerts¹³⁶⁸.

A la différence des concerts de la Schola, les Concerts du Conservatoire ne connaissent qu'un seul chef, le « chef unique » prôné en son temps par Paul Ladmirault. Le premier d'entre eux est Marc Vaubourgoin, directeur du conservatoire depuis 1937, après la mise à la retraite, sans pension, de Louis Brisset, atteint par la limite d'âge. Marc Vaubourgoin est né en 1907 à Caudéran, près de Bordeaux¹³⁶⁹. Son père, compositeur, l'initie à la musique. Il entre ensuite au conservatoire de Bordeaux puis à celui de Paris dans les classes de Noël Gallon pour le contrepoint et la fugue, Charles-Marie Widor et Paul Dukas pour la composition. Il obtient un second grand prix de Rome en 1930. Outre son activité de chef d'orchestre, dès son arrivée à Nantes, il se produit en sonates avec le violoncelliste Robert Laffra et poursuit une œuvre de compositeur¹³⁷⁰. C'est un homme au caractère bien affirmé¹³⁷¹. Il se montre un musicien probe, refusant de faire participer l'orchestre du conservatoire aux fêtes du 11 novembre 1937 : le délégué des anciens combattants demande son concours seulement trois jours avant la date de la cérémonie et le chef d'orchestre refuse de proposer aux Nantais une réalisation bâclée¹³⁷². En 1943, Marc Vaubourgoin démissionne de son poste de directeur du conservatoire et de chef d'orchestre de l'ACSCN. Il est en effet nommé chef d'orchestre à la RTF à Paris. C'est aussi l'occasion de quitter une ville sévèrement bombardée¹³⁷³.

1368 « La Schola vivra en bonne intelligence avec les autres sociétés de concerts de notre ville (Concerts Vaubourgoin, Estudiantina, chorale Biton etc.) et prêtera la musique quelle possède aux Concerts du conservatoire, lorsqu'ils en feront la demande, les Concerts du Conservatoire se tenant prêts par réciprocité à prêter la leur à la Schola. » Voir cahier des délibérations de la Schola. Marguerite Le Meignen adhère à ce projet tout en soulignant que la bibliothèque du conservatoire, à la différence de celle de la Schola, est bien maigre. Lors de cette réunion, la présidente de la Schola accepte les suggestions de H. Kerr : « la présidente se range du reste à la pensée que la Schola n'a pas le monopole de la musique à Nantes et c'est de bon cœur qu'elle admet l'existence à côté d'elle d'une autre société de concerts subventionnée. »

1369 Caudéran est désormais, depuis 1965, intégré à l'agglomération bordelaise.

1370 Voir Michelle Bourhis, *La musique de chambre à Nantes entre les deux guerres*, op. cit. Marc Vaubourgoin était, selon ses contemporains, un pianiste remarquable (témoignage d'Alain Brisset, entretien du 18 mai 1998.)

1371 Odette Minçon, élève des classes de chant, se souvient, lors d'un entretien le 6 avril 1998, d'un directeur « sec. » Ce directeur se montre très énergique vis-à-vis de la mairie pour défendre l'activité de son conservatoire. Voir Michelle Bourhis, *La vie musicale à Nantes pendant la Seconde Guerre mondiale*, op. cit., p. 49.

1372 Immédiatement Cox engage la polémique, accusant le directeur de ne pas vouloir participer aux cérémonies commémoratives de l'Armistice et Marc Vaubourgoin va le voir pour s'expliquer. Voir *L'Ouest-Éclair*, 21 et 22 janvier 1938.

1373 Plusieurs Nantais ont témoigné de ce fait ; dès 1942, la maison de Marc Vaubourgoin est atteinte par

Le conseil municipal du 29 septembre 1938 officialise l'activité des concerts du Conservatoire. L'article 7 du cahier des charges du théâtre est modifié. Le directeur du théâtre Graslin doit désormais mettre gratuitement le théâtre à la disposition de la municipalité pour l'exécution de dix concerts symphoniques au lieu des quatre existant jusque là¹³⁷⁴. Le texte est voté à l'unanimité. Le premier concert de l'Association des concerts du conservatoire avait déjà eu lieu le 27 mars 1938. Le début de la guerre a une conséquence sur la programmation des concerts : la saison 1939-1940 débute tardivement, le personnel étant en partie mobilisé. En fait, la période pendant laquelle Marc Vaubourgoin dirige est essentiellement celle de l'Occupation.

Plusieurs conséquences en découlent. Des contraintes matérielles et politiques conditionnent la vie symphonique. L'occupant impose la censure : les programmes sont soumis à la Propaganda Staffel. La vie culturelle est tributaire du contexte de guerre : pénuries, attentats qui entraînent le couvre-feu, interdiction de programmer certains artistes et compositeurs. Certains solistes, juifs, ne peuvent être engagés à la suite des lois anti-juives. De même, la programmation écarte un compositeur comme Mendelssohn qui retrouve sa place dans les concerts après la libération de Nantes¹³⁷⁵. Les répétitions, tout comme les concerts, peuvent être interrompues par les alertes¹³⁷⁶. A la suite des très importants bombardements de 1943, nombre de musiciens quittent Nantes, ce qui a une influence sur l'effectif de l'orchestre. Plus généralement, la question se pose de comment soutenir les professionnels du spectacle dont les revenus diminuent. Enfin, dernière conséquence de l'Occupation, les programmes de salle sont bilingues¹³⁷⁷.

Les concerts sont accessibles par abonnements. Pour la première saison, six séances sont proposées de 50 à 80 francs. Par comparaison, à la même date, les quatre

une bombe. Le journal du conservatoire tenu par son secrétaire, rend compte des difficultés liées au départ de Marc Vaubourgoin. Voir AMN, dossier K.

1374 « Cette modification a pour but de favoriser l'essor des Concerts du Conservatoire en donnant son plein effet à une initiative que le public semble avoir particulièrement goûtée. » Voir *L'Ouest-Éclair*, 30 septembre 1938.

1375 Seltifer se réjouit de retrouver la *Symphonie italienne* de Mendelssohn « que nous n'avions pas entendue, et pour cause, depuis longtemps. » *La Résistance de l'Ouest*, 19 décembre 1944.

1376 C'est ainsi que le concert du 9 novembre 1942, interrompu, doit être donné à nouveau le 14 novembre. Le violoniste Jean Malvault interprète le *Concerto pour violon* de Brahms. Le premier jour, il joue le premier mouvement, le second, le reste du concerto ! « Amputé de son brillant début, le concerto perd de son unité » remarque Seltifer dans *Le Phare*, le 16 novembre 1942. Le 10 novembre *Le Phare* informe ses lecteurs que le violoniste commencera le concerto au second mouvement !

1377 Ce qui est aussi le cas à Tours mais n'existe pas à Angers par exemple. Voir en annexe « iconographie » n°46/K, l'un de ces programmes.

concerts de la Schola coûtent de 12 à 100 francs. Les « belles places » sont donc moins coûteuses aux concerts de Marc Vaubourgoin mais l'étalement des tarifs est moindre qu'à la Schola. Le financement du nouvel orchestre dépend des subventions. Le 23 octobre 1937, *L'Ouest-Éclair* relate les délibérations du Conseil général. L'ACSCN reçoit 1 700 francs, la Schola 4 250 francs. La mairie a probablement été sollicitée¹³⁷⁸. Selon Marguerite Le Meignen, cette subvention municipale aurait été provisoirement retirée¹³⁷⁹. La directrice de la Schola se glorifie d'être la seule reconnue en haut lieu et donc de pouvoir obtenir les subsides nécessaires au détriment de l'ACSCN. Elle rapporte à l'un de ses correspondants les propos qu'aurait tenus Joseph Szyfer, inspecteur de l'enseignement musical, glorifiant la Schola et dénigrant la nouvelle formation symphonique. Pourtant l'étoile de la Schola semble pâlir¹³⁸⁰. Dès la fin de l'année 1942, ses subventions deviennent inférieures à celles obtenus par l'ACSCN. En l'absence de documents comptables, il ne nous a pas été possible de trouver les subventions municipales versées à l'ACSCN. Quelques chiffres très partiels sont fournis par les comptes rendus des conseils municipaux. En 1943, l'orchestre de Marc Vaubourgoin doit toucher 50 000 francs (cinq mille francs par concert), plus que la Schola qui obtient 40 000 francs. Il est vrai que les dix concerts envisagés par l'ACSCN sont plus nombreux que les quatre soirées de la Schola¹³⁸¹. En 1945, la subvention municipale pour l'ACSCN est portée à 10 000 francs par concert¹³⁸². L'ACSCN touche aussi des subventions de l'État¹³⁸³. Ces subventions sont versées dès les débuts de la société de concerts. Il est intéressant de comparer les chiffres des sommes versées à

1378 Dans l'état actuel de nos recherches, nous n'avons pas trouvé le montant des subventions probablement versées par la municipalité à l'orchestre de Marc Vaubourgoin.

1379 Le 19 janvier 1942, Marguerite Le Meignen écrit à Paul Greslé : « Vous savez peut-être que tout est rompu entre l'orchestre du conservatoire et la mairie. La subvention a été retirée à cet orchestre et défense lui a été faite de s'appeler désormais Orchestre des concerts du conservatoire [...] La Schola reste sur ses positions car NOUS, nous n'avons pas crié sur la mairie comme les autres ont eu la maladresse de le faire. » ASCN, dossier 1942. Au mois de novembre 1942, la situation s'est améliorée pour l'orchestre de Marc Vaubourgoin. Le 2 novembre 1942, Marguerite Le Meignen écrit à Lucien de Lacour : « En toute loyauté, je dois vous informer que la ville qui avait retiré à l'Association le droit de s'appeler Concerts du conservatoire, lui a rendu le titre en même temps que ses bonnes grâces. » ASCN, dossier 1942. En ce qui concerne les subventions municipales obtenues par la Schola voir précédemment deuxième partie, chapitre 1.

1380 Le 10 mai 1941, Marguerite Le Meignen écrit à Hélène Bouvier : « Il est nécessaire que je fasse l'effort de reprendre les concerts car la concurrence me grignote un peu tous les jours. » ASCN, dossier 1941.

1381 Compte rendu du conseil municipal, 8 février 1943 ; AMN 4 BA 72.

1382 Compte rendu du 23 février 1945 ; AMN 4BA 74.

1383 Voir AnF F/21/5201, F/21/5149, F/21/5150.

l'ACSCN et à la Schola. Cette dernière ne touche pas de subvention de l'État avant 1942. La Schola est une entreprise privée d'origine religieuse que l'État n'encourage donc pas avant la déclaration de guerre. Le régime de Vichy, à l'inverse, lui est favorable. Cependant les subsides sont moins importants pour la Schola que pour l'ACSCN, sauf en 1946¹³⁸⁴.

Comparaison des subventions versées par l'État
à l'ACSCN et à la Schola

Année	ACSCN	Schola
1938	1 000 F	0
1939	3 000 F	0
1940	3 000 F	0
1941	3 500 F	0
1942	33 000 F	27 5000 F
1943	65 000 F	45 000 F
1944	40 000 F	30 000 F
1945	Non connu	Non connu
1946	75 000 F	85 000 F
1947	250 000 F	145 000 F

Le succès est, dès le premier concert, au rendez-vous, ce qui réjouit Paul Ladmiraault, sans doute lassé des dénigrement successifs des entreprises précédentes par la directrice de la Schola¹³⁸⁵. En l'absence de plans de location du théâtre Graslin, il est difficile de se faire une idée de la fréquentation du théâtre. Seules les chroniques de la presse permettent de suivre l'évolution du nombre d'auditeurs. De nombreux comptes rendus signalent un auditoire peu fourni. *L'Avenir de l'Ouest*, le 19 novembre 1945 en cherche les raisons. Selon l'hebdomadaire le prix des places qui semble élevé, n'en est pas la cause: les cinémas font toujours salle comble¹³⁸⁶. Malgré ces difficultés, le

1384 Marguerite Le Meignen rencontre alors les décideurs parisiens pouvant lui permettre d'obtenir de très importants subsides comme nous l'avons vu précédemment.

1385 « Nul doute qu'après un tel début, les Concerts du Conservatoire n'aient devant eux un bel avenir. C'est la grâce que tous leur souhaitent... même leurs rivaux. *Ad majorem musicae gloriam !* » *L'Ouest-Éclair*, 29 mars 1938.

1386 L'association « a été fondée en prenant la forme d'une coopérative grâce au désintéressement des artistes musiciens. » Voir *L'Avenir de l'Ouest*, 19 novembre 1945.

nombre des concerts de l'ACSCN croît tandis que celui des soirées de la Schola décroît. L'augmentation des concerts de l'ACSCN débute pendant l'Occupation. Le creux constaté pendant les saisons 1943-1944 et 1944-1945 s'explique par les bombardements de septembre 1943 qui ont réduit en cendres une bonne partie de Nantes et éloigné de la ville une bonne partie de la population. Mais dès la saison 1945-1946, l'importance grandissante de l'ACSCN est spectaculaire.

Les concerts ont lieu à peu près régulièrement, une fois par mois, au théâtre. Le jour retenu doit tenir compte des représentations lyriques et des concerts de la Schola. Avant la déclaration de guerre, le mercredi est souvent sollicité. Pendant l'Occupation les prestations sont placées, lors de l'année 1941, le dimanche en matinée. En 1942, l'horaire de soirée est retenu mais le jour n'est pas fixe. En 1943, à cause du couvre feu, les concerts ont à nouveau lieu en matinée, le samedi ou le dimanche. En 1944, le théâtre étant touché par une bombe, l'orchestre se déplace salle Bel Air, en matinée, sans jour fixe. Cet horaire est conservé en 1945, 1946 et 1947, le jour choisi étant presque toujours le samedi, journée où Graslin programme l'opérette en soirée.

Chaque concert met en valeur un ou une soliste réputée. Aucun étranger n'est engagé, que ce soit pendant l'Occupation, ou après la Libération.

Solistes invités aux Concerts du Conservatoire entre 1938 et 1947

Nom du soliste	Instrument	Date des prestations
Arcouët Gontran	piano	14/05/42
Aubert Martine	piano	27/10/45
Benvenuti Joseph	piano	16/01/43
Brothier Yvonne	soprano	30/03/41, 28/3/43
Cernay Germaine	mezzo-soprano	09/01/42
Charmy Roland	violon	27/03/38
Ciampi Marcel	piano	16/11/38, 24/2/45, 19/1/46
Colinet Arthur	orgue	30/03/41
Darré Jeanne-Marie	piano	06/03/43, 18/5/45
Doyen Jean	piano	27/04/38, 19/04/39, 9/02/41, 22/3/47
Fournier Jean	violon	09/02/46, 19/10/46

Fournier Pierre	violoncelle	09/03/41, 19/10/46
Françaix Jean	piano	10/11/40
Guitton Jean	piano	11/01/47
Haas-Hamburger Annette	piano	14/01/40
Hérent René	ténor	12/05/39
Laffra Robert	violoncelle	19/12/42, 1/II/47
Malvault Jean	violon	09/11/42
Maréchal Maurice	violoncelle	20/02/43, 21/4/45, 23/2/46
Merckel Henry	violon	08/12/40, 21/11/41, 7/02/43
Moumetou Jeanie	piano	30/03/41
Mule Marcel	saxophone	25/03/39, 15/2/47
Raveau Alice	contralto	12/01/41
Raynal Marcel	violon	06/04/46
Savard Roger	piano	14/12/46
Szering Henryk	violon	21/12/38
Tarjus Blanche	violon	08/12/45
Tortelier Paul	violoncelle	17/11/45, 1/3/47
Trouard Raymond	piano	23/01/42, 25/3/46
Warrot Marie-Aimée	piano	16/03/46, 16/11/46

Les solistes sont souvent confirmés. Presque tous viennent de Paris, sept seulement sont nantais d'origine ou travaillent à Nantes. Neuf femmes et vingt hommes proposent aux Nantais des programmes variés. Il est à noter que Marc Vaubourgoin fait appel à de nouveaux artistes, différents de ceux de la Schola, lorsqu'il s'agit de solistes instrumentaux. Certains d'entre eux débute leur carrière. Presque tous sont instrumentistes à cordes. Le piano est prépondérant : treize pianistes font face à six violonistes, quatre violoncellistes, un saxophoniste. Comme dans les concerts de la Schola ou dans ceux des sociétés concurrentes, les instrumentistes à vent sont extrêmement peu sollicités. Le nombre d'interventions des solistes donne une image plus précise de l'importance relative des instruments.

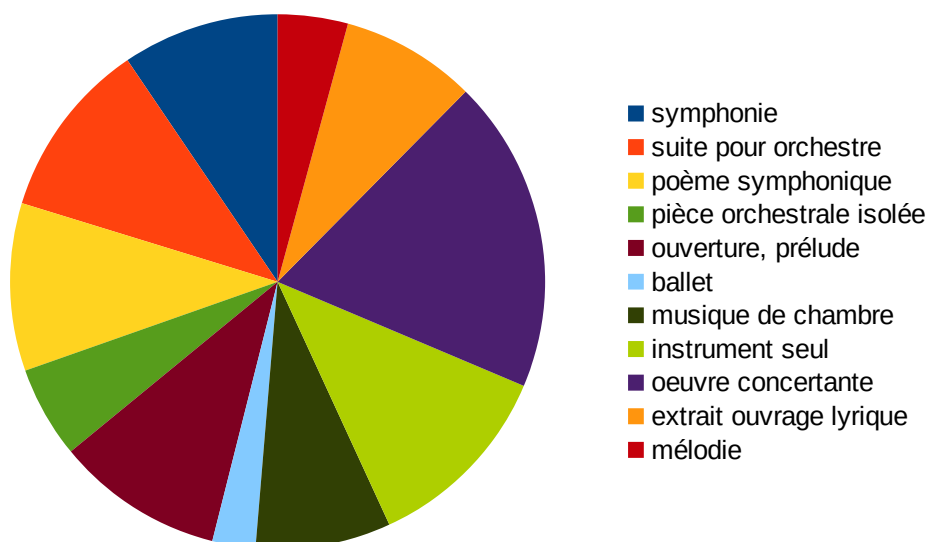
Nombre de prestations par instrument, entre 1938 et 1947

instrument	Nombre de prestations
piano	21
violoncelle	10
violon	9
chant	5
saxophone	1
orgue	1
cor	1
flûte	1

Ce tableau montre un goût inhabituel pour le violoncelle, entendu un tout petit plus que le violon, mais deux fois moins que le piano. La présence de Robert Laffra dans l'orchestre et son rôle dans l'Association peuvent expliquer cet état de fait. En outre, le violoncelle solo de l'orchestre des Concerts du conservatoire, qui fait souvent appel à Maurice Maréchal, a des liens étroits avec ce dernier. Lui-même fut son élève à Paris et Annie Laffra est la filleule (et l'élève) du célèbre violoncelliste. Les cantatrices et l'unique chanteur sont engagés juste avant la Seconde Guerre mondiale ou pendant l'Occupation ; ils entament la dernière partie de leur carrière et ne sont plus demandés après la Libération.

Le répertoire de l'ACSCN est résolument différent de celui de la Schola. Aucune partition religieuse n'y apparaît et aucune œuvre avec chœur n'est proposée. La musique y est essentiellement instrumentale. Seulement 33 œuvres vocales sont programmées, face à 218 partitions instrumentales. Les pages vocales consistent en mélodies et extraits d'ouvrages lyriques. Aucun lied n'est entendu.

Formes vocales et instrumentales relevées dans les concerts de l'ACSCN



La répartition entre les différentes formes musicales accorde une large place à la musique concertante : 61 partitions de ce type coexistent avec 30 symphonies, 34 suites pour orchestre, 31 poèmes symphoniques, 31 ouvertures ou préludes, 17 pièces symphoniques isolées. Les formes les moins représentées sont les mélodies au nombre de 13 et les huit musiques de ballets souvent jouées sous forme d'extraits. La musique de chambre, assez peu courante, permet aux solistes de briller soit dans des mouvements de sonate, soit dans de courtes pièces accompagnées au piano. Les œuvres pour instrument seul concernent surtout les pianistes.

De 1938 à 1947, 84 compositeurs sont inscrits sur les programmes d'hiver de l'ACSCN. Le nom de certains d'entre eux apparaît plus de dix fois, avec parmi eux cinq français, soit la moitié des patronymes.

Compositeurs joués au moins dix fois
lors des concerts de l'ACSCN entre 1938 et 1947

Beethoven	22	Liszt	14
Debussy	17	Saint-Saëns	13
Fauré	17	Chabrier	11
Raybould	16	Chopin	10
Mozart	15	Bach	10

Comme à la Schola, Beethoven distance nettement, en terme d'occurrences, les autres compositeurs. Mais la comparaison se limite à ce fait. Ni Bach, ni Wagner (dont seulement huit partitions sont jouées) qui étaient très présents à la Schola n'occupent une place prépondérante. Fauré, Debussy, Ravel, donc l'école française, se hissent au second rang. Le nombre d'œuvres des compositeurs apparus moins de dix fois à l'affiche est de 185 occurrences, soit 81,62 % des 351 partitions interprétées en cinquante-quatre concerts. Ces compositeurs moins joués ne donc pas délaissés.

L'examen des nationalités montre que le répertoire de l'ACSCN est très largement français. Il est tout à fait remarquable que l'école allemande soit si peu importante, représentant un cinquième des programmations françaises. L'Occupation n'entraîne pas une présence plus marquée de la musique germanique. Celle-ci devance pourtant les écoles nationales prises individuellement. Mais le total des pages appartenant à celles-ci est nettement plus conséquent que celui des pays germaniques comme le montre le tableau suivant.

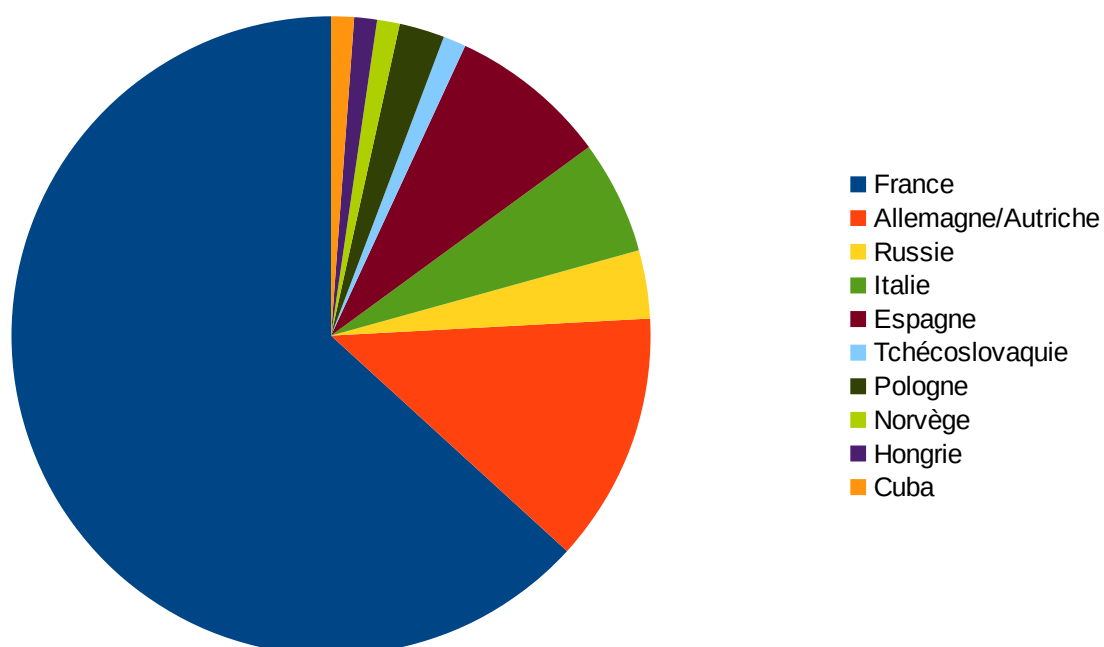
Nationalités des compositeurs joué à l'ACSCN

Pays	Nombre de compositeurs
France	55
Allemagne/Autriche	11
Russie	7
Italie	5
Espagne	3

Tchécoslovaquie	2
Pologne	1
Norvège	1
Hongrie	1
Cuba	1

Le graphique suivant permet de visualiser plus aisément le poids de la France face aux autres nationalités.

Nationalités des compositeurs interprétés aux concerts de l'ACSCN



L'autre évidence concerne les époques des compositeurs retenus. 44 d'entre eux appartiennent au XX^e siècle, 26 au XIX^e, 17 aux XVII^e et XVIII^e siècles. Plus les œuvres sont éloignées dans le temps, moins elles tentent les organisateurs de concerts et les solistes. En ce qui concerne le XX^e siècle, 30 des 44 compositeurs sont vivants en 1938. La majeure partie de ces compositeurs sont français.

Nationalité et nombre des compositeurs vivants en 1938
joués à l'ACSCN entre 1938 et 1947

Pays	Nombre de compositeurs	Pays	Nombre de compositeurs
France	22	Tchécoslovaquie	1
Allemagne/Autriche	1	Pologne	0
Russie	0	Norvège	0
Italie	0	Hongrie	0
Espagne	2	Cuba	1

L'école française éclipse toutes les autres. La prédominance de la musique française, le repli sur soi s'explique probablement par le contexte historique mais aussi par les goûts des artistes, chefs d'orchestre ou solistes. Après ces remarques générales, il convient d'étudier les différents courants artistiques présents à l'ACSCN en respectant l'importance des écoles musicales.

En ce qui concerne les compositeurs français, la majeure partie d'entre eux appartient au XX^e siècle, soit trente noms sur les cinquante signatures relevées dans les programmes. Vingt-deux compositeurs français, sur les trente-deux noms relevés, sont vivants en 1938, soit 68,75 %¹³⁸⁷. Le XIX^e siècle fournit une dizaine de noms. Parmi ceux-ci Camille Saint-Saëns arrive en tête. L'examen du tableau suivant montre le goût du public pour *Introduction et rondo capriccioso* qui met en valeur la virtuosité de l'exécutant. Bien que Saint-Saëns ait doté le piano de plusieurs concertos, un seul d'entre eux tente les solistes.

1387 Par comparaison, la Schola programme 82,14 % de compositeurs vivants.

Œuvres de Saint-Saëns jouées à l'ACSCN

Titre de l'œuvre	Date du concert
<i>Havanaise</i> op. 83 en <i>mi</i> majeur	1938, 27 mars
<i>Introduction et rondo capriccioso</i> op. 28 en <i>la</i> mineur	1938, 21 décembre ; 1940, 8 décembre ; 1942, 9 novembre ; 1945, 8 décembre
<i>Le Carnaval des animaux</i>	1939, 12 mai
<i>Suite algérienne</i> op. 60	1940, 14 janvier
<i>Symphonie n°3</i> op. 78 en <i>do</i> mineur	1941, 30 mars
<i>Étude en forme de valse</i>	1943, 6 mars
<i>Concerto pour piano n°4</i> op. 44 en <i>ut</i> mineur	1945, 27 octobre
<i>Concerto pour violoncelle</i> op. 33 en <i>la</i> mineur	1946, 23 février ; 1947, 1 ^{er} février

Emmanuel Chabrier est fort goûté des organisateurs de concert alors qu'il est presque inconnu à la Schola. Sept de ses œuvres sont interprétées à onze occasions.

Œuvres d'Emmanuel Chabrier jouées à l'ACSCN

Titre de l'œuvre	Date du concert
<i>Gwendoline</i> , Ouverture	1938, 27 mars ; 1946, 9 février
<i>España</i>	1938, 21 décembre ; 1945, 8 décembre
Mélodies (non citées dans la presse)	1939, 12 mai
<i>Le Roi malgré lui</i> , fête polonaise	1942, 9 janvier ; 1943, 28 mars ; 1946, 19 octobre
<i>Chanson tzigane</i>	1943, 28 mars
<i>Bourrée fantasque</i>	1947, 11 janvier
<i>Joyeuse marche</i>	1947, 22 mars

Fauré, Debussy, Ravel sont joués en nombre égal. Cependant, selon les compositeurs, des pages bien différentes sont proposées. Les œuvres pour orchestre dominent. Les mélodies complètent les programmes.

Œuvres de Gabriel Fauré jouées à l'ACSCN

Titre de l'œuvre	Date du concert
<i>Barcarolle</i>	1938, 27 avril
<i>Pénélope</i> , Prélude	1939, 19 avril
<i>Pelléas et Mélisande</i> , suite pour orchestre op. 80	1940, 14 janvier
<i>Shylock</i> , suite pour orchestre op. 57	1940, 8 décembre ; 1946, 19 janvier
<i>Les Berceaux</i>	1941, 12 janvier
<i>Au Cimetière</i>	1941, 12 janvier
<i>Le Secret</i>	1941, 12 janvier ; 1943, 28 mars
<i>Clair de lune</i>	1943, 28 mars
<i>Dolly</i> , suite pour orchestre op. 56	1945, 18 mai
<i>Ballade pour piano et orchestre</i> op. 19 en <i>fa</i> dièse majeur	1945, 18 mai
<i>Pavane</i> op. 50 en <i>fa</i> dièse mineur	1945, 27 octobre
<i>Masques et bergamasques</i> op. 112	1947, 11 janvier
<i>Impromptu n°2 pour piano</i>	1947, 22 mars

Les partitions de Claude Debussy jouées à l'ACSCN sont essentiellement pour piano, surtout en 1938.

Œuvres de Claude Debussy jouées à l'ACSCN

Titre de l'œuvre	Date du concert
<i>Nocturnes</i> , Nuages, Fêtes	1938, 27 avril ; 1942, 9 novembre
<i>Prélude à l'après-midi d'un faune</i>	1938, 16 novembre ; 1943, 16 janvier
<i>Petite Suite</i> , orchestration H. Büsser	1944, 10 février ; 1947, 13 février
<i>Images</i> pour orchestre, <i>Iberia</i>	1943, 28 mars
<i>L'Enfant prodigue</i>	1944, 9 mai
<i>Pour le piano</i>	1943, 16 janvier

<i>Préludes pour piano</i> , premier livre, Danseuses de Delphes	1938, 16 novembre ; 1940, 14 janvier
<i>Préludes pour piano</i> , premier livre, Minstrels	1946, 16 mars
<i>Préludes pour piano</i> , deuxième livre, Feux d'artifice	1938, 16 novembre ; 1940, 14 janvier
<i>Images</i> , pour piano, Mouvement	1938, 16 novembre
<i>L'Isle joyeuse</i>	1938, 27 avril
<i>Estampes</i> , Soirée dans Grenade	1938, 16 novembre
5 Préludes pour piano (indéterminés)	1945, 24 février
<i>Danses pour harpe</i>	1940, 8 décembre
<i>La Fille aux cheveux de lin</i> , transcription violon et piano	1946, 6 avril

Ravel est moins largement favorisé par les chefs d'orchestre. Les partitions pour orchestre ou les œuvres concertantes dominent.

Œuvres de Maurice Ravel jouées à l'ACSCN

Titre de l'œuvre	Date du concert
<i>Ma mère l'oye</i>	1938, 27 mars ; 1939, 12 mai ; 1946, 6 avril
<i>Jeux d'eau</i>	1938, 27 avril ; 1946, 16 novembre
<i>La Valse</i>	1940, 8 décembre ; 1943, 20 février
<i>Rhapsodie espagnole</i>	1941, 9 février
<i>Tzigane</i>	1941, 21 novembre ; 1946, 9 février
<i>Le Tombeau de Couperin</i>	1941, 21 novembre ; 1946, 14 décembre
<i>Chansons populaires grecques</i>	1942, 9 janvier
<i>Le Boléro</i>	1943, 7 février
<i>Shéhérazade</i> , La Flûte enchantée	1943, 28 mars
<i>Pièce en forme de Habanera</i>	1947, 1 ^{er} février

Un très grand nombre d'autres compositeurs français sont inscrits aux programmes de l'ACSCN, mais ils sont, la plupart du temps, joués une seule fois. A la différence de la Schola, aucune œuvre majeure d'envergure ou d'écriture très nouvelle n'est proposée aux

auditeurs. Les chefs d'orchestre du groupement se montrent moins curieux et moins hardis que Marguerite Le Meignen, soit par goût, soit car ils perçoivent les difficultés pour faire travailler des pages très novatrices donc ardues, avec un nombre de répétitions réduit. De plus, les chefs successifs de l'ACSCN ne font pas une carrière de chef d'orchestre, ils n'ont pas le prestige des baguettes professionnelles invitées à la Schola par Marguerite Le Meignen. Probablement conscients de leurs limites, ils ne s'attaquent pas à des œuvres complexes.

Les compositeurs allemands ou autrichiens arrivent, en nombre, bien loin derrière les Français. L'éparpillement des noms est aussi la règle. Seul Beethoven continue à assurer le socle des concerts symphoniques. Symphonies, ouvertures, musique concertante assurent une salle bien remplie. Seulement cinq des neuf symphonies sont posées sur les pupitres. La dernière, utilisant des chœurs, n'est pas proposée, l'union de l'ACSCN et de la Schola n'étant pas à l'ordre du jour. Curieusement, la *Symphonie n°5*, si populaire auprès du public, n'apparaît pas. Les pianistes font entendre quatre des cinq concertos, le cinquième gardant leur faveur.

Œuvres de Beethoven jouées à l'ACSCN

Titre de l'œuvre	Dates des concerts
<i>Concerto pour piano n°4</i> op. 58 en <i>sol</i> majeur	1938, 27 avril
<i>Léonore (ouverture)</i>	1939, 19 avril
<i>Symphonie n°7</i> op. 92 en <i>la</i> majeur	1941, 12 janvier ; 1945, 24 février
<i>Concerto pour piano n°5</i> op. 73 en <i>mi</i> bémol majeur	1941, 9 février ; 1945, 24 février ; 1946, 16 mars
<i>Fidelio</i> op. 72, Overture en <i>mi</i> majeur	1941, 30 mars ; 1943, 20 février
<i>Concerto pour violon</i> op. 61 en <i>ré</i> majeur	1941, 21 novembre ; 1946, 9 février
<i>Symphonie n°6</i> op. 68 en <i>fa</i> majeur	1942, 9 janvier
<i>Symphonie n°3</i> op. 55 en <i>mi</i> bémol majeur	1942, 19 décembre ; 1945, 18 mai
<i>Egmont</i> op. 84	1943, 16 janvier ; 1944, 9 mai ; 1947, 22 mars
<i>Les Ruines d'Athènes</i> op. 113-114	1945, 18 mai
<i>Concerto pour piano n°3</i> op. 37 en <i>ut</i> mineur	1946, 19 janvier

<i>Symphonie n°8</i> op. 93 en <i>fa</i> majeur	1946, 23 février
<i>Symphonie n°2</i> op. 36 en <i>ré</i> majeur	1947, 1 ^{er} mars
<i>Concerto pour piano n°1</i> op. 15 en <i>ut</i> majeur	1947, 22 mars

Mozart avec quinze occurrences contribue à augmenter le nombre des œuvres allemandes ou autrichiennes exécutées. Comme si les symphonies demandaient un orchestre aguerris, elles n'apparaissent qu'à partir de 1945. Ce sont surtout celles de la fin de la période créatrice de Mozart. Aucun concerto pour piano n'apparaît dans la liste suivante. Par contre, les concertos pour violon sont bien représentés.

Œuvres de Mozart jouées à l'ACSCN

Titre de l'œuvre	Date du concert
<i>Symphonie n°35</i> K. 385 en <i>ré</i> majeur	1946, 19 octobre
<i>Symphonie n°39</i> K. 543 en <i>mi</i> bémol majeur	1946, 14 décembre
<i>Symphonie n°40</i> K. 550 en <i>sol</i> mineur	1944, 10 février ; 1946, 6 avril
<i>Symphonie n°41</i> K. 551 en <i>ut</i> majeur	1945, 17 novembre
Symphonie sans indication	1945, 21 avril
<i>Concerto pour violon n°2</i> K. 211	1944, 9 mai
<i>Concerto pour violon n°5</i> K. 219	1940, 8 décembre
<i>Concerto pour violon n°6</i> ¹³⁸⁸ K. 268	1943, 7 février
<i>Don Giovanni</i> K. 527, Ouverture	1941, 9 mars
<i>Don Juan</i> K. 527, air de Zerline	1942, 9 janvier
<i>Don Juan</i> K. 527, « Mon cœur soupire »	1941, 30 mars
<i>Sonate pour violon et piano</i> K. 379 en <i>sol</i> majeur, Rondo	1947, 19 avril

Douze partitions de Liszt sont jouées à l'ACSCN, principalement les deux concertos et les œuvres pour piano seul¹³⁸⁹. Les écoles nationales sollicitées mettent en valeur essentiellement des compositeurs du XIX^e siècle. Aux sept compositeurs russes du XIX^e

1388 Ce concerto ne serait pas de Mozart ; voir tableau des œuvres en annexe n°43.

1389 Dans son compte rendu, Marcel Courtonne qualifie Liszt de « romantique qui est vraiment passé de mode, parfois vulgaire. » Voir *Ouest-France* 9 avril 1946.

siècle sont associées dix œuvres. A la différence des soirées de la Schola, l'école russe du XX^e siècle est représentée par une seule partition d'un seul compositeur. Mais trois compositeurs espagnols vivants en 1938 tentent les organisateurs qui programment dix titres d'œuvres, certaines connaissant plusieurs exécutions.

Après la démission de Marc Vaubourgoin l'ACSCN perdure. En 1944, pour quelques concerts, Pierre Planchot monte au pupitre. Timbalier au Grand Théâtre d'Angers, il est lauréat du conservatoire de Nantes dans les classes d'harmonie, contrepoint et fugue. Un concert est ensuite confié, en 1944, à Louis Martin. Finalement, en 1945, Robert Laffra, directeur du conservatoire par intérim, dirige l'orchestre jusqu'à ce qu'un nouveau directeur soit nommé. Robert Laffra est professeur de violoncelle et de musique de chambre. La découverte de la direction d'orchestre le passionne. Dans ses *Mémoires* il explique son bonheur de troquer pour un temps l'archet au profit de la baguette¹³⁹⁰. René Audoui succède à Robert Laffra à la direction du conservatoire. Selon une tradition qui semble être tacite, il est aussi à la tête de l'ACSCN. Né le 27 mai 1909 à Toulouse, il étudie au conservatoire de cette ville et y obtient un premier prix de violon en 1929. Il entre ensuite au Conservatoire de Paris dans les classes de fugue, harmonie, direction d'orchestre. Henri Büsser est son maître. Il obtient un premier prix d'harmonie en 1936. Il aurait peut-être poursuivi ses études parisiennes s'il n'avait été mobilisé. Toutefois, l'activité de chef d'orchestre qui lui est imposée à Nantes est pour lui une contrainte. D'après le témoignage d'une famille nantaise, René Audoui n'aime pas diriger¹³⁹¹.

L'ACSCN s'est peu à peu imposée dans le paysage symphonique nantais. Le chiffre des subventions que nous avons fourni précédemment le montre¹³⁹². Cependant, beaucoup plus récente que la Société des Concerts populaires d'Angers, elle est moins

1390 «Je fis mes débuts de chef d'orchestre, travail passionnant entre tous. Je travaillais consciencieusement mes partitions et j'eus ainsi l'occasion de diriger nombre d'œuvres classiques et modernes où je donnais le meilleur de moi-même [...] Je vécus ainsi les plus belles joies artistiques de ma vie. C'est vraiment au pupitre de chef d'orchestre que l'on peut s'extérioriser pleinement, libéré des soucis techniques pour n'être plus qu'à l'interprétation des chefs-d'œuvre. Quel sentiment de plénitude artistique, malgré les défaillances plus ou moins accusées de certains pupitres de l'orchestre ! » Voir archives familiales, cahier n°2.

1391 Monsieur André Bloch raconte, lors d'un entretien du 25 février 1998, que, à l'issue des concerts du dimanche après-midi, René Audoui venait se détendre auprès de la famille Bloch, laissant libre cours à l'expression de la contrainte de diriger.

1392 Voir deuxième partie, chapitre 1.

subventionnée comme le prouve le tableau suivant¹³⁹³.

Comparaison des subventions versées à Nantes et à Angers

Date de l'arrêté	Nantes (Schola + ACSCN)	Angers (Soc. Conc. Pop.)
1942, 31 juillet	10 500 F	70 000 F
1942, 19 décembre	50 00 F	100 000 F
1943, 1 ^{er} septembre	50 000 F	100 000 F
1943, 19 décembre	60 000 F	100 000 F
1944, 7 août	70 000 F	100 000 F

Nous achevons ce panorama des sociétés de concerts à Nantes entre 1920 et 1947 avec des concerts d'été donnés par les musiciens du théâtre Graslin pendant l'Occupation. Groupement différent de l'ACSCN, il est formé de quarante musiciens ; l'orchestre produit, à la fin de l'été 1941, des concerts en plein air à Nantes, dans la cour d'honneur du Château des Ducs. Il en est de même en 1943. La phalange prend alors place au Jardin des Plantes. Dans l'orchestre, l'argent manque et ces auditions fournissent du travail aux artistes empêchés de gagner les villes d'eau où ils avaient coutume de jouer l'été, comme Vichy et Vittel ou les villégiatures de la côte atlantique. Les concerts sont organisés par le Secours National de la ville de Nantes et le quotidien *Le Phare* qui débloquent une subvention de cinquante mille francs en 1941 pour proposer huit prestations sous la direction d'Édouard Flament, chef d'orchestre au théâtre¹³⁹⁴. Programmes et comptes rendus font l'objet d'articles dans la presse. En 1943, dix auditions sont prévues, sous la direction de Louis Martin. Les deux dernières sont annulées à la suite des très importants bombardements des 16 et 23 septembre 1943¹³⁹⁵. Les lieux et les horaires, le samedi ou le dimanche au milieu de l'après-midi sont en concordance avec un répertoire populaire. Un ou deux concerts, presque chaque semaine, est la règle mais la météorologie peut contrarier les projets. Ces prestations

1393 AnF., F/21/5201. Décentralisation lyrique, 1932-1946, 4. Arrêtés originaux de subvention pour des concerts à Paris et dans les départements, les musiques populaires et les œuvres de décentralisation artistique, 1939-1944.

1394 Édouard Flament vient d'être engagé comme premier chef d'orchestre à Graslin pour la saison à venir. Voir *L'Ouest-Éclair*, 12 août 1941.

1395 Voir la liste de ces concerts en annexe n°45.

connaissent un immense succès, le public dépassant les mille auditeurs. Les musiciens sont très disponibles, les concerts d'été de Marguerite Le Meignen n'ayant pas lieu, à l'exception des trois représentations d'*Orphée* à Graslin en juillet 1941. Les programmes de ces manifestations gratuites pour les auditeurs restant debout, s'adressent à un public populaire en accordant une large place à des œuvres d'accès facile : extraits d'opérettes, ouvertures et œuvres symphoniques connues¹³⁹⁶. Quarante-cinq compositeurs sont à l'affiche. Vingt-trois sont français. Le XIX^e siècle avec soixante-douze noms est très largement sollicité. Le XVIII^e siècle offre vingt-deux noms, le XX^e, sept. Six de ces sept compositeurs sont français. Le compositeur le plus joué est Mozart, avec dix occurrences. Une ouverture, la *Symphonie n°40*, quatre airs extraits des opéras sont interprétés. Les lauréats des classes de chant du conservatoire sont engagés comme solistes.

Cette dernière tentative s'ajoute à toutes celles qui coexistent avec la Schola entre 1920 et 1947. Exclusivement symphoniques, elles ne font pas appel aux chœurs et proposent un répertoire non religieux. Ces groupements répondent à une volonté de combler un vide dans la programmation musicale nantaise. Nombre d'entre eux mettent en avant la volonté d'être « populaires. » Hormis l'ACSCN, presque tous ont une existence éphémère. Chefs d'orchestre et solistes se montrent bien frileux dans leur programmation à la différence de ce que nous avons constaté à la Schola. Il est possible que des programmes conservateurs n'aient pas attiré un public habitué aux hardiesses proposées par Marguerite Le Meignen. La directrice de la Schola, quant à elle, tente de réduire au silence d'autres entreprises que la sienne¹³⁹⁷. L'absence de subventions, excepté pour l'ACSCN, tout l'argent étant presque exclusivement réservé à la Schola, ne

1396 Voir les programmes dans l'annexe n°45. Seule la location des chaises coûte trois francs qui iront au bureau d'aide sociale. Très vite, l'affluence est considérable. Huit cents chaises sont prises d'assaut au premier concert. Il faut ensuite limiter à mille trois cents le nombre de chaises, le 22 août 1943. Voir *L'Ouest-Éclair*, 21 août 1943.

1397 Régor Batwsky, un critique musical, écrit : « Au lieu de se spécialiser dans un genre où elle excelle, grâce à ses remarquables masses chorales, et de laisser à d'autres le soin d'accomplir d'autres entreprises qui ne sont pas de sa compétence, la Schola s'est jalousement constitué un monopole musical à Nantes [...] Malgré tout le déploiement de ses effectifs, l'apparat de ses spectacles, la publicité autour de son nom, la Schola se montrait incapable de traduire certains ouvrages symphoniques, de composer un répertoire éclectique [...] La Schola a cru être en mesure de tout détruire, de tout faire, de tout entreprendre, de tout réussir. » Voir *Nantes le Soir*, n°6, 8 novembre 1924, p. 13.

leur permet pas de survivre. Seule l'ACSCN poursuit sa route, après le décès de Marguerite Le Meignen. La Schola et l'ACSCN se complètent par une programmation différente. Cependant Marguerite Le Meignen se montre infiniment plus audacieuse que les chefs successifs du second groupement. Pourtant, entre les deux sociétés, le rapport s'inverse entre le nombre de concerts et le montant des subventions à partir du début de la Seconde Guerre mondiale.

CONCLUSION

Le regard porté sur la place de la Schola Cantorum dans la vie symphonique nantaise entre 1913 et 1947 nous conduit à un constat : sa présence presque exclusive pendant les quinze premières années n'a pas empêché une concurrence qui se concrétise, entre autres, par la naissance de l'Association des Concerts Symphoniques du Conservatoire de Nantes. Apparue à une date à laquelle l'activité symphonique à Nantes est réduite, la Schola Cantorum nantaise est néanmoins, pendant une longue période, la seule société à se développer jusqu'à ce qu'elle soit concurrencée durablement.

Marguerite Le Meignen fixe la naissance de la Schola, dont elle est la fondatrice, en 1913. C'est alors une société chorale. Parallèlement, un orchestre symphonique, l'Association Nantaise des Grands Concerts, donne régulièrement des concerts sous la direction d'Henri Morin. La première prestation réunissant les chanteurs de Marguerite Le Meignen et les instrumentistes d'Henri Morin a lieu le 13 mai 1913 puis, de plus en plus régulièrement, les chœurs sont intégrés aux concerts symphoniques. Le 19 février 1914, à l'occasion de l'exécution de la *Passion selon saint Jean*, la Schola acquiert ses lettres de noblesse en recevant la protection de Vincent d'Indy. La Première Guerre mondiale interrompt brutalement les projets importants liant chœur et orchestre. Chacun des deux ensembles réussit tant bien que mal à poursuivre son activité. Les chœurs participent à certains concerts d'Henri Morin mais se produisent également a cappella aux cours de cérémonies religieuses ou de manifestations patriotiques. La guerre

achevée, la collaboration des chœurs et de l'orchestre devient régulière sous la baguette d'Henri Morin. Mais la saison 1919-1920 voit le départ du chef d'orchestre. En 1920, la Schola se constitue en société de concerts. Cette date marque le véritable début de son ascension. Marguerite Le Meignen concentre en ses mains tous les pouvoirs. Elle choisit de faire venir pour chaque concert un nouveau chef. Elle programme les grandes partitions chorales accompagnées par un orchestre. Il s'agit essentiellement de musique religieuse (messes, passions, oratorios.) Ces œuvres sont souvent complétées par de la musique symphonique. Symphonies, concertos, poèmes symphoniques, ouvertures, diverses pages pour voix ou instruments solistes alternent. Le succès est au rendez-vous et le nombre des auditeurs croît régulièrement. La Schola connaît la gloire d'être invitée à Paris à plusieurs occasions. En 1922, elle chante sous la direction de Vincent d'Indy au théâtre des Champs-Élysées. Elle se produit dans le même théâtre le 15 mai 1924 sous la direction de Francisco de Lacerda, puis en 1929, les 2 et 3 février, salle Gaveau sous la baguette d'Albert Wolff. Ce même chef conduit le concert donné à l'Opéra de Paris le 25 avril 1929 à l'occasion du festival Roussel. La Schola se fait également entendre dans des concerts décentralisés, à La Rochelle en 1924 et 1925 et à Angers en 1926. La société est alors à son apogée. Mais dans les années trente, comme partout en France, le public se montre moins assidu. Les finances diminuent. Pour trouver de nouveaux auditeurs, Marguerite Le Meignen instaure les concerts d'été donnés en plein air en 1929. A partir de 1930, même si la musique sacrée demeure l'ossature de très nombreuses soirées, les partitions non religieuses prennent une place de plus en plus large. La crise des années trente entraîne la recherche de programmes susceptibles de ramener le public au théâtre Graslin. La danse fait son apparition, une soirée d'opérettes vise à obtenir de meilleures recettes et l'été deux « radio-crochet » sont même organisés. Les événements politiques : guerre d'Espagne, l'arrivée imminente de la Seconde Guerre mondiale, rendent aux soirées de la Schola une programmation plus grave. Pendant la « drôle de guerre » et les débuts de l'Occupation, la Schola ne donne plus de concerts. Ceux-ci reprennent en 1942 avec un répertoire déjà travaillé et presque exclusivement religieux. Pendant l'été, Marguerite Le Meignen poursuit son rêve de produire des ouvrages lyriques. Les opéras de Gluck, Rimskij-Korsakov, Bizet investissent le théâtre Graslin.

Tout en occupant une place prépondérante dans la vie musicale nantaise, Marguerite Le Meignen n'a pu empêcher d'autres sociétés symphoniques de voir le jour. La plupart d'entre elles sont éphémères. Les Concerts Lonati, les Concerts Babin, l'Association symphonique nantaise, la Société Gabriel Fauré tentent d'exister. Seule, à partir de 1938, l'Association des Concerts Symphoniques du Conservatoire de Nantes réussit à se maintenir durablement. A la différence de la Schola, elle ne programme pas de partitions avec chœurs.

La longue vie de la Schola est due à la symbiose entre l'action de sa fondatrice et celle de la société nantaise qui la soutient et la fréquente. C'est dans la bourgeoisie à laquelle appartient Marguerite Le Meignen, que se recrutent les souscripteurs. Marguerite Le Meignen draine de son salon à l'entreprise de concerts qu'elle a fondée des auditeurs dont les préoccupations sont les siennes. Guidée par la lumière de Paris, elle tente de reproduire en province le modèle de la capitale, dans ses programmes, dans l'invitation de chefs et de solistes venus de la ville lumière. Les premières auditions sont mises sur un piédestal voulant affirmer que la province, toutes proportions gardées, est capable de faire aussi bien que Paris.

Ce public attend de retrouver au concert les valeurs qu'il défend. Les compositions religieuses dominent dans les soirées. Les « dilettanti » apprécient des partitions en grande partie imprégnées de catholicisme social dans lesquelles l'homme-héros tient une large place. Les poèmes symphoniques, les extraits wagnériens exaltant la foi, le courage ont ses faveurs. Alimentant la Schola de leurs deniers, les souscripteurs et les abonnés cherchent à entendre des pages qui leurs sont « compréhensibles » dans lesquelles ils peuvent repérer facilement une mélodie chantable, aisément mémorisable comme celles de Beethoven qui domine en terme d'occurrences tous les autres compositeurs. Les œuvres du XX^e siècle ne sont donc acceptées que lorsqu'elles ne heurtent pas leurs oreilles, lorsqu'elles ne sont pas révolutionnaires. Une écriture exempte de dissonances marquées et d'harmonies trop complexes ou de rythmes enchevêtrés est réclamée. C'est pourquoi des compositions trop novatrices ne sont introduites que prudemment par la directrice de la Schola dans ses programmes. Il faut les appréciations élogieuses de la presse (sans doute suggérées par Marguerite Le Meignen) pour faire admettre quelques créations nantaises comme le

Psaume de Roussel, *Hagoromo* de Migot ou *Christophe Colomb* de Milhaud. La directrice réussit à concilier son propre goût pour la nouveauté et des programmes assurant des rentrées financières suffisantes à sa société.

Cette bourgeoisie constitue un public plutôt conservateur, adepte de la musique « sérieuse » qui voit dans les concerts, outre un délassement, une occasion de se cultiver. Le projet de Marguerite Le Meignen n'est pas uniquement artistique. Il se veut éducatif, tentant de se couler dans les vues socialistes de la mairie et espérant ainsi continuer à obtenir les subventions dont dépend sa survie. Un temps gravement compromise, la Schola Cantorum trouve un nouvel élan avec le soutien de l'État sous l'Occupation. Si la Schola propose de nombreuses œuvres religieuses s'adressant à la grande bourgeoisie, la politique socialiste de la mairie souhaite une démocratisation du concert ; les deux objectifs entrent en concurrence. Le catholicisme affirmé de la Schola s'oppose à la programmation laïque de l'Association des Concerts du Conservatoire de Nantes. Les auditeurs nantais n'ont pas un vaste choix de soirées comme à Paris. Leur goût musical les porte donc à réclamer des compositeurs qu'ils considèrent comme « classiques » en premier lieu Beethoven et Wagner. Cependant, en examinant le nombre d'occurrences des nationalités des compositeurs inscrits aux programmes de la Schola et de l'ACSCN, la France arrive nettement en tête. A la différence de Paris, il n'existe pas de réelle variété dans les manifestations symphoniques nantaises, malgré des essais sporadiques. La rareté de l'offre entraîne un prudent éclectisme, un goût conservateur, à la différence de la capitale où les Ballets Russes par exemple, sont révélés au public. Survivre financièrement est la première préoccupation de tous.

L'examen des listes d'auditeurs nous permet de constater la présence de nombreuses familles à Graslin. C'est, semble-t-il, pour la société bourgeoise assistant aux soirées de la Schola, une occasion de mettre en valeur une progéniture parfois nombreuse. La famille est également présente dans le recrutement de la Schola. L'observation des listes des chœurs nous conduit à relever nombre d'enfants participant en compagnie de leurs parents aux répétitions. De même la Schola enfantine réunit les jeunes scholistes dont les parents ont l'habitude de travailler à la préparation des concerts. L'action de Marguerite Le Meignen se veut aussi éducative. Elle institue les concerts d'été, qui, selon elle, permettront aux ouvriers et petits employés d'entendre de

la musique. Le public moins « select » des ces manifestations données en plein air autorise les enfants à assister aux prestations alors qu'ils viennent peu aux concerts d'hiver. Ces enfants, élèves des écoles, sont considérés comme de futurs auditeurs. Ils ont aussi un rôle économique, leur contribution venant enrichir les recettes. Les auditeurs se montrent sensibles aux œuvres nécessitant un orchestre fourni. Soumis à la toute puissance du chef, l'orchestre leur apparaît comme une image de la société dans laquelle rien ne peut se bâtir sans cohésion. L'orchestre véhicule des valeurs à la fois esthétiques et morales.

Cet orchestre réunit professionnels et amateurs. Les cachets sont gradués selon le pupitre auquel ils appartiennent. L'orchestre qui ne travaille que ponctuellement pour Marguerite Le Meignen, puis pour l'Association des Concerts du Conservatoire, a des revenus irréguliers. Cette faible activité est complétée par celle du théâtre et celle du conservatoire dont les professeurs sont, en grande partie, les chefs de pupitre. Le nombre de répétitions est réduit car la première vocation de l'orchestre est d'assurer la saison lyrique.

Il est délicat d'apprécier les prestations des orchestres que nous avons observés. Très peu de témoignages des chefs d'orchestre sont à notre disposition. La presse qui pourrait suppléer à ces lacunes est trop partisane pour que nous puissions tenir compte sans méfiance de ses avis. Cependant une constante demeure, quels que soient les orchestres entendus : un faible nombre de répétitions ne peut conduire à des exécutions parfaites. Le projet de Marguerite Le Meignen est conditionné par la présence d'un orchestre en grande partie constitué par les musiciens du théâtre, ce qui est une difficulté puisque cet orchestre est utilisé par différentes sociétés musicales tentant de s'implanter aux côtés de la Schola.

L'examen des listes d'interprètes de l'orchestre, comme celui des solistes invités, met en lumière le rôle des femmes. S'il est habituel de les trouver en tant que solistes, il est rare de les trouver au pupitre de direction. Jane Évrard fait encore exception dans une profession presque exclusivement masculine. Le rôle de chef d'orchestre assumé sporadiquement par Marguerite Le Meignen doit également être souligné. De même, il est assez peu fréquent de constater une importante présence féminine dans des orchestres. Celui de Nantes tend vers la parité dans les pupitres de cordes. La

féminisation des groupements, que nous observons à cette époque dans de multiples domaines économiques, est une des conséquences de la Première Guerre mondiale. Quelques femmes, nous l'avons vu, font partie du conseil d'administration de la Schola de Nantes. Et surtout, une femme, bénéficie de la libération des mœurs, principalement au cours des Années Folles.

La longue existence de la Schola est indissociable de la figure de sa fondatrice, née à une époque où la femme acquiert son indépendance, où son rôle s'accroît. Marguerite Le Meignen marque de sa personnalité remarquable un quart de siècle de vie symphonique à Nantes. Intuitive, elle s'imprègne des goûts artistiques nantais. Ses diverses initiatives s'adaptent aux changements historiques qu'elle connaît. Un caractère extrêmement affirmé, voire réducteur pour son entourage artistique, va de pair avec des capacités qui s'ajoutent les unes aux autres de 1913 à 1947. D'abord simple exécutante, violoniste ou choriste, elle devient chef de chœur, puis, épisodiquement, chef d'orchestre, orchestratrice, sans être gênée par des études musicales consistant essentiellement à imiter ce qu'elle voit. C'est aussi un chef d'entreprise, assurant à la Schola de multiples tâches. S'appuyant à ses débuts sur la réputation de la Schola Cantorum de Paris, obtenant le soutien de Vincent d'Indy, elle se détache rapidement des principes de l'établissement de la rue Saint-Jacques. Quelque peu mégalomane, elle poursuit avec opiniâtreté son projet initial, diriger la vie lyrique et symphonique nantaise, mais elle échoue dans son entreprise de régenter l'enseignement musical à Nantes. Avec intrépidité, elle fait fi des difficultés financières qui s'accumulent au fil des années, poursuivant sans relâche le but qu'elle s'est fixé : faire vivre la Schola en drainant à son unique profit l'approbation de la société nantaise et en réduisant à néant, sans états d'âme, d'autres tentatives. Intrigante, sans scrupules, elle refuse les critiques, se montrant quelque peu paranoïaque, se ruinant dans une entreprise qu'elle contrôle dans ses moindres détails. Quoique pourvue d'une nombreuse famille, elle assume le rôle traditionnel d'un homme à cette époque, ayant une activité professionnelle trépidante et gérant seule ses finances.

La pérennité de la Schola est liée aux soutiens financiers qu'elle reçoit. Les sociétaires et les abonnés ne suffisent pas à faire vivre une société qui prospère grâce à la générosité de la mairie lui versant des subventions. Les rapports sont par ailleurs

ambivalents puisque, lorsque la maison du peuple est à majorité socialiste, le maire et son conseil municipal ne se privent pas de critiquer les orientations de la directrice. Celle-ci a l'habileté de flatter les édiles, de feindre d'entrer dans leurs vues en mettant en exergue, selon elle, le caractère social de son entreprise. Lorsque le soutien municipal diminue, la Schola est menacée de disparition, se retirant très brièvement du paysage musical nantais. L'entreprise de Marguerite Le Meignen n'a pas de but lucratif. Ses déficits sont constants comme pour bien d'autres sociétés de concerts symphoniques.

Même si le théâtre lyrique continue à susciter l'engouement des auditeurs, les mélomanes nantais se montrent, au fil des années, de plus en plus désireux d'écouter de la musique symphonique. Les diverses tentatives concurrentes de la Schola semblent le prouver. Cependant cette constatation doit être nuancée. Les groupements autres que celui de Marguerite Le Meignen ont du mal à trouver un public. Les Nantais plébiscitent les œuvres vocales, tant au concert qu'au théâtre. Toute hégémonie étant faite pour être contestée, plusieurs tentatives existent pour implanter à Nantes des orchestres symphoniques. Une absence de subventions mais surtout la farouche volonté de Marguerite Le Meignen de réduire à néant toute concurrence empêche pendant longtemps d'autres initiatives. Soutenu par l'État et par la municipalité, un nouvel orchestre dévolu seulement à de la musique symphonique prend de plus en plus d'importance, au grand dam de la directrice de la Schola : l'Association des Concerts Symphoniques du Conservatoire de Nantes voit le jour en 1938. Elle est en phase avec une mairie socialiste qui, après avoir soutenu la Schola, se montre désireuse de donner une place à une entreprise laïque.

La Schola survit à la disparition de Marguerite Le Meignen. Après bien des difficultés, la Schola Cantorum est actuellement un groupement choral qui s'adjoit un orchestre non professionnel. Pendant un demi siècle, la singularité de la Schola Cantorum nantaise retarde la naissance d'un orchestre se consacrant presque exclusivement à des partitions symphoniques. Il faut attendre 1971 pour que l'Orchestre Philharmonique des Pays de la Loire, issu de l'Association des Concerts Symphoniques du Conservatoire de Nantes et de la Société des Concerts populaires d'Angers, voit le jour. Une nouvelle politique symphonique s'établit alors avec des créations chaque saison, des actions pédagogiques et sociales nombreuses. Promis à un riche avenir, il

prend ensuite le titre d'Orchestre National des Pays de la Loire en 1996. L'action de Marguerite Le Meignen et celle de Marc Vaubourgoin sont valorisées dans la ville où ils ont exercé leur activité. Chacun est honoré par une rue de Nantes.

Si nous avons pu étudier la place de la Schola dans la vie symphonique nantaise grâce aux riches archives de cette société, nous avons peiné à retracer la vie des autres groupements musicaux de la même époque à cause de sources presque inexistantes. Seule la presse a permis d'établir l'activité des autres orchestres symphoniques. Une suite possible de notre travail consisterait à analyser de quelle façon l'orchestre de l'Association des Concerts Symphoniques du Conservatoire de Nantes et celui de la Société de concerts populaires d'Angers ont participé à la création de l'ONPL, comment s'est constitué un orchestre philharmonique régional et s'il s'est adjoint un chœur.

Même si la Schola Cantorum de Nantes, sous sa forme initiale, a disparu, même si l'orchestre des Concerts du Conservatoire a été intégré à l'OPPL, ces deux entités sont à l'origine d'une nouvelle formation qui rayonne désormais sur tout le territoire français ainsi qu'à l'étranger.

ANNEXES

ANNEXE n° 1

Statuts de la Schola Cantorum de Nantes (AD44, 4 M 280)

**Schola Cantorum de Nantes-
7, boulevard Delorme
Nantes**

-I-

La Schola Cantorum de Nantes, fondée le 9 mai 1913, sous les auspices de Vincent d'Indy, est une association musicale régie tant par la loi du 1er juillet 1901 que par les présents statuts. Elle a pour but d'organiser des concerts et autres manifestations artistiques.

Le siège de l'association est à Nantes, boulevard Delorme, n°7.

Il pourra être transféré par décision de la commission administrative.

-II-

Les ressources de l'association sont :

1. les souscriptions
2. les produits des concerts
3. les subventions diverses

-III-

L'association se compose

1. de membres souscripteurs qui versent une cotisation annuelle de 100 francs
2. de membres exécutants qui ne versent aucune cotisation

Tout sociétaire peut faire partie à la fois des deux catégories.

Les membres souscripteurs ont le droit d'assister à tous les concerts organisés par la Schola Cantorum ainsi qu'aux répétitions générales.

-IV-

Chaque sociétaire, souscripteur ou exécutant n'est engagé que pour un an.

L'année sociale commence et finit le 1^{er} octobre.

-V-

La Schola Cantorum est administrée par une commission élue à la majorité des voix des membres présents à l'assemblée générale annuelle.

La commission est composée de huit membres renouvelables tous les ans et rééligibles.

-VI-

Dans la huitaine qui suit son élection, la commission administrative se réunit pour vérifier ses pouvoirs et élire son bureau composé de :

1. un président ou une présidente
2. un secrétaire ou une secrétaire
3. un trésorier ou une trésorière
4. un commissaire général

-VII-

L'assemblée générale ordinaire a lieu au mois d'octobre chaque année.

Possède[nt] le droit de vote et son[t] éligibles les associés souscripteurs ou exécutants admis dans la société depuis deux ans au moins ; toutefois la commission peut dispenser du stage sus-indiqué les sociétaires qui auront rendu des services à la Schola ou à l'art musical.

Les décisions de l'assemblée ordinaire pourront être provoquées par la commission quand elle le jugera nécessaire.

Sur la demande signée par le quart au moins des sociétaires possédant le droit de vote, et tendant à la convocation d'une assemblée générale extraordinaire, la commission devra faire

cette réunion dans le délai d'un mois.

Les modifications de statuts ne pourront être résolues que par une majorité représentant le quart au moins des voix des sociétaires.

Au cas où le quorum précité ne serait pas atteint la commission devront[devra?] provoquer une seconde assemblée dont les décisions seront valables, quel que soit le nombre de suffrages exprimés.

-VIII-

Les convocations aux assemblées ordinaires et extraordinaires sont adressées individuellement aux sociétaires, par le secrétaire ; elles indiquent l'ordre du jour de la séance.

Toute motion ou proposition doit, pour être mise en délibération, être déposée au siège social au moins huit jours avant la date fixée par l'assemblée.

Les sociétaires qui sont à la fois souscripteurs et exécutants disposent de deux voix, tant dans leurs assemblées ordinaires que dans les assemblées extraordinaires.

-IX-

Les fonctions de la commission consistent dans l'établissement du budget annuel, l'admission des sociétaires, l'organisation des concerts ou autres manifestations artistiques, l'élaboration et l'application des règlements intérieurs et enfin l'exécution de tous les actes d'administration de la société.

-X-

Le président ou la présidente veille aux intérêts généraux de la société et la représente en toute circonstance. Il choisit les œuvres à exécuter ainsi que les solistes, chefs d'orchestre et instrumentistes dont la collaboration est nécessaire. En cas d'absence ou d'empêchement il est remplacé par un des membres de la commission désigné par ses collègues.

-XI-

La commission se réunit aussi souvent qu'il est nécessaire à la bonne marche de l'association et du moins une fois après chaque concert pour entendre le compte rendu financier du trésorier.

En cas de démission de deux membres au moins de la commission, l'assemblée générale devra être convoquée dans le délai d'un mois afin de pourvoir à leur remplacement.

En cas de partage de voix au sein de la commission administrative, monsieur l'adjoint au maire de Nantes chargé des Beaux-Arts sera appelé comme arbitre répartiteur.

-XII-

La commission administrative peut prononcer la radiation d'un [membre] pour absence injustifiée et réitérée de répétition, refus de se conformer au règlement de la société ou tout autre motif d'ordre général.

Le membre dont la radiation est proposée et appelé à fournir ses explications devant la commission, il est informé de la décision le concernant, par lettre du secrétaire.

[statuts déposés en préfecture le 23 février 1920.]

ANNEXE n° 2

La musique à Nantes après la guerre 31 décembre 1918

(ASCN, dossier 1918)

1. Formation d'une Société des Grandes Auditions Musicales après la guerre ayant pour but :
 - les concerts symphoniques
 - les concerts avec chœurs
 - réalisation au théâtre des chefs d'œuvre classiques, de préférence, en raison des dimensions du théâtre Graslin et de la machinerie primitive.
2. Engagement d'un orchestre bien payé, ne comprenant que des professionnels, devant être à la disposition du théâtre et des concerts tant que cela sera nécessaire, seul moyen d'obtenir des spectacles et auditions soignés.
3. Adjonction à l'orchestre d'un cours supérieur d'orchestre pour les stagiaires qui désireront faire partie des grandes auditions.
4. Adjonction à la Schola d'une école des chœurs comprenant deux sections :
 - A) Étude de l'art polyphonique
 - B) Étude du répertoire choral de théâtre. Cette dernière section étant requise de prêter son concours aux manifestations théâtrales de gala.
5. Création d'une école de danse dirigée par le maître de ballet.
6. Formation de la Schola en société (sous ce titre ou sous un autre différent.)
7. Création d'une chaire d'histoire de la musique dont le but éducateur est incontestable.

Réalisation

Une personnalité musicale devra être chargée

1. du recrutement de l'orchestre, qui actuellement emploie des nullités indignes de notre ville.
2. De la direction des concerts symphoniques et des concerts avec chœurs.
3. De la direction des galas classiques.
4. Du cours d'orchestre pour les stagiaires.
5. De la création des chœurs de la Schola.
6. D'un cours d'histoire de la musique.

La Société des Grandes Auditions Musicales pourrait confier au directeur éventuel du théâtre (de préférence monsieur Racht) l'administration des concerts et spectacles moyennant une rétribution à fixer alors que la partie artistique reviendrait à la personnalité artistique choisie.

Une subvention serait allouée par la Ville au directeur pour le paiement de l'orchestre et les musiciens appointés au mois seraient tenus d'être à l'entière disposition du directeur, selon que le service comporterait spectacle ou concert.

Dans ce cas, il ne serait demandé à la ville aucune subvention pour les concerts et ceux-ci pourraient vivre par eux-mêmes.

Conclusion

Il est à souhaiter que, pour la prospérité de Nantes, pour son renom artistique qui, à l'encontre des autres villes de France n'a fait que grandir depuis la guerre, que la ville comprenne l'importance de cette proposition.

Si les efforts sont divisés, si l'autorité administrative unique et l'autorité artistique unique ne sont pas admises, il n'y aura rien à attendre de l'avenir. Si l'on ne veut pas marcher dans des

voies nouvelles, mais au contraire piétiner dans la routine, c'est que personne n'aura reconnu et apprécié les efforts multiples, incessants, désintéressés de ceux qui ont servi l'art pendant la plus dure période.

Autour de ceux-ci, il y a actuellement un groupe de financiers prêts à aider les nouveaux efforts, il y a un directeur intelligent et intègre qui a fait ses preuves, il y a un artiste de valeur que Paris et Marseille sollicitent, il y a 300 chanteurs de la Schola, 120 personnalités nantaises et une femme énergique que rien ne peut lasser ni rebuter ; avec de pareils apports la ville de Nantes prendra une renommée universelle pour ses spectacles d'art et ses concerts, de même que pour la formation intelligente de l'esprit de ses concitoyens.

C'est le vœu le plus cher de celle qui signe ces lignes, en priant ardemment M. l'adjoint aux Beaux-Arts de la comprendre et de l'exaucer.

ANNEXE n°3

Programme de salle du 15 avril 1916

(ASCN, dossier 1916)

« C'est au mois de février 1913 qu'il faut remonter pour découvrir l'origine de la Schola Cantorum. A cette époque il n'existait à Nantes qu'un seul groupement comprenant des chœurs mixtes et fonctionnant régulièrement. C'était l'*A Capella de Nantes*, fondée sur le modèle des « Chanteurs de Saint-Gervais » dont elle avait emprunté le répertoire et les traditions.

Le maître Vincent d'Indy qui avait été invité par l'*Association Nantaise des Grands Concerts* pour diriger sa *Première symphonie* et *Istar*, fut donc surpris d'apprendre qu'aucune société mixte n'était en état de prêter son concours pour donner avec orchestre de grandes auditions chorales : il fit part de son étonnement à son disciple *Henri Morin*, et sur le champ, tous deux s'occupèrent de combler cette lacune, mais les démarches faites alors n'eurent aucun résultat.

L'année suivante *Henri Morin* qui n'avait pas oublié les recommandations de son Maître, trouva enfin les éléments décidés à se grouper sous une même baguette, sans distinction de partis d'école ou de rang, et la bonne volonté directrice qui devait réunir ces éléments et en faire en peu de temps un groupe nombreux et puissant absolument indépendant. Michel d'Argoèves avec un dévouement sans égal commença les répétitions, et le 9 mai *Henri Morin* donnait Salle Turcaud le merveilleux *Orfeo de Monteverde*.

A partir de ce jour la *Schola* était fondée, mais n'avait encore aucun nom.

Le 13 février 1914 le Maître d'Indy venait se mettre à sa tête et la conduisait à la plus mémorable victoire en dirigeant la *Passion de Jean-Sébastien Bach* : ce fut un triomphe sans précédent, les chœurs se surpassèrent et le Maître enthousiasmé donna au groupe le beau nom qu'il portera désormais et dont il a le droit d'être fier, la Schola Cantorum de Nantes.

Depuis ce moment, et malgré les difficultés créées par l'état de guerre, la volonté directrice de la Schola, ne se laissa pas abattre par les événements, elle comprit au contraire que de nombreux articles souffraient de la stagnation dans laquelle la Musique était tombée, et elle tint à venir en aide à tous ces bons serviteurs de l'art.

C'est ainsi que, toujours sous la direction d'*Henri Morin*, le beau poème de *César Franck*, *Rédemption* fut chanté avec un éclatant succès à Graslin, le 28 mars 1915, et que le célèbre violoniste *Enesco*, vint le 18 mai suivant, figurer dans une soirée mémorable.

Il faut encore rappeler, en historien fidèle que la Schola, monta d'impeccable façon, la messe « *Dulcis Memoria* » de *Roland de Lassus*, chantée à deux reprises, à Nantes et à La Baule, où elle donna le même jour un magnifique concert. Au programme figurait la *Bataille de Marignan* que seule, une société aussi importante et homogène peut se permettre d'aborder : l'interprétation de cette œuvre unique fut accueillie avec des transports d'enthousiasme, et malgré sa longueur bissée avec insistance.

L'année 1916 devait retrouver la *Schola*, active et agissante. Elle donne une audition de Musique religieuse à Notre-Dame, avec le concours de *M. Tournemire*, organiste à Sainte-Clotilde, à Paris, une autre audition à la Cathédrale pour le Souvenir Français, puis à Notre-Dame de Bon-Port, sous la direction de *M. J. Rousse*, le très beau *Requiem* de Gabriel Fauré. Enfin, nous la revoyons à Graslin, aujourd'hui, ayant inscrit sur son programme deux œuvres d'un intérêt capital. Le *Christ au Mont des Oliviers de Beethoven*, et *Rebecca* de *César Franck*. La *Schola de Nantes* constitue un groupe indépendant dont les plus illustres Maîtres de notre temps forment le Comité de patronage. Les services qu'elle a rendu[s] à la cause du *Beau* ne se comptent plus, car, outre les grandes œuvres qu'elle nous a donné la joie d'entendre, c'est grâce à elle que la Société des Grands Concerts a pu monter le chœur des Filles-fleurs de *Parsifal*, d'une

difficulté presque insurmontable. C'est encore grâce à elle que de nombreux artistes très éprouvés par la guerre, ont trouvé un gain appréciable, dont les circonstances les avait privés ; c'est grâce à elle enfin que la vie musicale et artistique ne s'est pas éteinte au milieu de l'heure présente.

Et, pourquoi le taire ? Ces résultats sont d'autant plus appréciables qu'ils ont été acquis sans aucune subvention ou cotisation. Tous les amateurs peuvent faire partie de ce groupe, et, collaborant aux œuvres charitables jamais séparées de l'Art, goûter les joies pures et les émotions élevées que la Musique procure à ses adeptes... »

A. MAHOT

ANNEXE n°4

Programme de salle des 11 et 12 février 1922

(ASCN, dossier 1922)

Fondée en 1913 par madame le Meignen, la Schola Cantorum de Nantes est une société de concerts comprenant, outre l'orchestre complet, une chorale de 175 chanteurs ; Dans *Le Phare*, Maurice Schwob nous donne un aperçu historique de cette société qui a conquis rapidement une grande notoriété.

« Rendons justice- c'est un devoir- à l'infatigable activité, au dévouement sans borne, à la volonté organisatrice de madame le Meignen, sa présidente. En elle s'incarne complètement notre grande société musicale. Elle est un bel exemple de ce que peuvent la foi dans une œuvre et la soumission à un haut idéal d'art.

Ce n'est pas sans peine et d'emblée que la Schola a conquis la place qu'elle occupe aujourd'hui. Il a fallu beaucoup lutter ; il a fallu soutenir non pas seulement d'exaltantes batailles pour l'art, mais d'âpres et déprimants combats contre les difficultés matérielles. Et Dieu sait si pareille entreprise en rencontre. Il faut bien dire que c'est l'habileté, la ténacité, l'énergie de madame le Meignen, aidée par le dévouement sans défaillances de monsieur le Guennant, qui ont forcé la victoire.

Aujourd'hui, la route est déblayée, les positions sont conquises. A l'indifférence quasi-générale du début, a succédé l'unanime sympathie. Autour des fondateurs, les rangs ont grossi. D'importants concours sont assurés à la Schola. Dans ses cadres sont venus prendre place des éléments appartenant à toutes les classes de la société. Et jusque dans les milieux populaires, les abonnés sont recrutés.

Que de chemin parcouru depuis 1913, date de la fondation ; que de chemin depuis ce jour mémorable du 13 février 1914 où le maître Vincent d'Indy, après une audition de la *Passion selon Saint-Jean*, de Bach, nommait la jeune société *Schola*.

Depuis huit ans qu'elle a reçu ce baptême, la Schola a accompli un travail énorme. Elle a inscrit à ses programmes les noms et les titres les plus magnifiques de l'histoire musicale : Berlioz et Schumann, Rameau et Wagner, Mozart et Bach, Franck et Beethoven... et d'autres plus proches : d'Indy, Dukas, Debussy, Rabaud... Elle a fait entendre la *Damnation de Faust*, la *Neuvième symphonie*, *Hippolyte et Aricie*, les *Béatitudes*, *Rédemption* etc...

La ville et le département ne sont point demeurés indifférents devant un tel effort et ils subventionnent la Schola. Ainsi Nantes s'est placée au premier rang, et ses manifestations artistiques ont reçu l'approbation de tous les compositeurs notoires. Les plus réputés chefs d'orchestre, Pierné, Gaubert, d'Indy, Bâton, Henri Morin ont tenu à diriger ses concerts. »

D'une interview de madame le Meignen, présidente et fondatrice de la *Schola Cantorum de Nantes*, nous détachons ce qui suit :

« La Schola a été fondée en mai 1913, sans que je sache comment on pouvait bien organiser un concert... J'ai fait une "école" avec la volonté bien arrêter d'arriver, coûte que coûte et en autant de temps qu'il le faudrait. *Poursuivant en cela une but tout à fait déterminé*, mais dans lequel il n'entre aucun esprit de vanité, de gloire ou d'ambition personnelles.

Ceci est si vrai que, maintenant que *ça marche*, je préférerais recommencer la lutte ailleurs, pour le plaisir de vaincre des obstacles et de créer le même mouvement d'art dans une autre ville.

Donc, au début, années noires ; la guerre, pas d'argent, public hostile ou indifférent, salles vides... que je remplissais avec des ouvriers cherchés aux abords des usines et auxquels je

remettais *de force*, des billets pour le soir (et encore beaucoup refusaient!)

Dévouement de l'orchestre qui a joué pendant deux saisons pour une somme de 5 à 10 francs par musicien, plutôt que de laisser tomber les concerts. Ensuite quête dans toute la ville (chose particulièrement pénible pour mon amour-propre!) J'ai recueilli ainsi quinze mille francs, ce qui a permis de rétribuer l'orchestre une saison. Ensuite le succès grandissant jusqu'à ce jour ;

Les chœurs sont recrutés parmi toutes les bonnes volontés et dans toute l'échelle sociale. Il n'y a *jamais eu un nuage* entre les scholistes et la présidente : assiduité, zèle, certains talents, de l'enthousiasme et de la confiance. "La Schola, c'est la moitié de la vie des scholistes" m'a-t-on dit un jour.

Il convient parmi mes plus zélés collaborateurs, de mentionner tout particulièrement le nom de monsieur le Guennant, disciple de d'Indy, chef adjoint dont la modestie égale le talent, musicien de premier ordre qui apporte dans la préparation des chœurs un soin et une conscience incomparables, monsieur Bellamy, maire de Nantes, monsieur Veil, adjoint aux Beaux-Arts, qui aident la société de tout leur cœur. Le général Prax, commandant le onzième corps d'armée, qui prête obligeamment les musiciens du 65e et donne ainsi aux chœurs masculins plus de force et d'éclat.

ANNEXE n°5

Programme de salle du 25 avril 1929 (festival Albert Roussel)

(ASCN dossier 1929)

« La SCHOLA CANTORUM de Nantes fut fondée en 1913 par Mme le Meignen. Elle ne fut, à son origine, qu'un petit groupement d'amateurs réunis dans les salons de la Présidente, et qui s'essayaient timidement à chanter en chœur. Une première audition publique n'eut pour aboutissement... qu'un four complet. Une autre instigatrice que Mme Le Meignen aurait sans doute abandonné la partie ; mais celle que les critiques parisiens appelaient naguère "une femme de tête doublée d'une musicienne avisée", une "animatrice qui peut être fière de son œuvre", ne fut pas découragée par ce début malheureux et, piquée au jeu, mettait aussitôt à l'étude la *Passion selon Saint-Jean*, de Bach, dont la préparation dura un an, mais dont l'exécution, sous la direction du Maître Vincent d'Indy, grâce à ce prodige de patience marqua le premier triomphe de la jeune société (13 février 1914.)

La guerre arrêta les répétitions de la *Messe en si mineur*. Les choristes furent dispersés : personne, dans Nantes, n'osait parler de musique. Le petit groupe si laborieusement constitué menaçait de s'évanouir en fumée. C'est alors que Mme le Meignen songea à le réformer au bénéfice des œuvres nationales.

Adressant un pressant appel aux artistes : peintres, musiciens, graveurs, elle obtint d'eux un envoi de leurs œuvres. Une tombola fut organisée ; l'argent recueilli se convertit en étoffe, et, dans un local mis à leur disposition, les chanteuses et leur Présidente taillèrent des centaines de chemises pour les soldats. On ne chantait plus aux jours et heures de répétitions, on travaillait. Bientôt, de gros colis furent expédiés aux Fusiliers Marins, à la quatrième ambulance du front. Cependant, les ressources procurées par les tombolas étaient épuisées. Afin d'en apporter de nouvelles au petit ouvroir patriotique, les fourmis redevinrent cigales, et l'on monta la messe *Douce Mémoire*, de Roland de Lassus, dont l'interprétation, au cours d'une cérémonie religieuse, produisit une fructueuse collecte.

Puis ce fut un Concert au profit des musiciens aux Armées, ainsi qu'un autre au bénéfice des Aveugles de guerre.

La Musique, pendant quatre années, se fit donc, à Nantes, la pieuse et inlassable servante de la Bienfaisance et de la Patrie.

Rendons un hommage mérité aux amateurs choristes de cette Schola de guerre, mais n'omettons pas de signaler le beau dévouement des professionnels de l'orchestre, qui, pendant toute cette période, assurèrent leur généreux concours dans des conditions désintéressées.

La multiplicité des deuils provoquait le vide dans les salles et limitait les recettes. En 1917, chaque instrumentiste reçut pour six concerts et leurs répétitions la somme de ... cinq francs cinquante !...

On vit alors Mme le Meignen, qui, déjà, tenait vaillamment tête aux difficultés de tous ordres et savait les vaincre, ne pas hésiter (dût son amour-propre en pâtir) à recueillir, à domicile, des subsides pour sa chère Schola. Six semaines d'ingrater sollicitations lui firent trouver l'argent nécessaire à la continuation de son effort artistique.

En 1918, la SCHOLA se constituait en Association régulière et un Comité dévoué, composé des plus hautes personnalités nantaises, venait entourer Mme le Meignen, tout en lui laissant en main le pouvoir absolu, tant il demeurait apparent qu'elle possédait, au degré le plus élevé, les qualités nécessaires pour mener l'œuvre entreprise à bonne fin.

Les événements ont prouvé, depuis, l'excellence de cette opinion. Et si Paul Le Flem, dans *Comoedia* vante aujourd'hui "la ténacité et la persévérance" de la SCHOLA de Nantes, s'il veut bien reconnaître que nos chanteurs "s'abandonnent avec cœur à leur tâche" et

"donnent un accent émouvant à la musique qu'ils défendent" et que "l'ensemble a de la cohésion et de la vigueur", s'il se réjouit de ce que "la vieille cité de Nantes où le cran et l'audace sont des vertus, ait encouragé et favorisé la formation d'une aussi belle chorale", nous disons bien haut, nous les "Scholistes", que ces qualités que public et musicographes veulent bien nous accorder, que la place que nous avons conquise depuis quelques années "au premier rang des phalanges françaises" nous les devons à la femme d'élite qu'est notre Présidente.

C'est elle qui possède ces vertus d'audace et de cran auxquelles elle en joint bien d'autres telles que l'enthousiasme et la valeur technique.

Car depuis 1924, succédant aux Michel d'Argœuves, Louis Morand, Joseph Rousse, Auguste Le Guennant, Joseph [sic] Aoust et Fernand Moreau, nos premiers chefs de chœurs, c'est elle qui tient la baguette avec une autorité et une intelligence qui assurent un intérêt toujours nouveau à la préparation des œuvres.

Mme Le Meignen, c'est l'âme de deux-cents choristes. Sans sa Présidente, la Schola de Nantes n'existerait plus.

De 1920, datent les invitations faites aux chefs d'orchestre étrangers à venir conduire les Concerts de la SCHOLA de Nantes. Heureuse formule qui renouvelle constamment l'attention des auditeurs et le zèle des interprètes.

Peu à peu, la Chorale grandit, se renforce d'unités précieuses. Le public conquis se dispute les places qu'il va jusqu'à retenir plusieurs mois à l'avance.

Rhené Bâton, qui vient rédiger *Rédemption*, s'enthousiasme de la SCHOLA et l'emmène aux concerts Padeloup (Théâtre des Champs-Élysées, 11 et 12 février 1922) donner deux auditions de cette œuvre de Franck. Le succès est éclatant. La Presse loue "la discipline du groupe, la fraîcheur des voix." Vuillermoz parle des "lumineux soprani de la vallée de la Loire" et le regretté Louis Vuillemin écrivait : "Nous n'avons entendu que dans les chorales étrangères ces fondus et ces dégradés..." La SCHOLA a voyagé deux nuits en "troisième" mais la Critique l'a mise en "première."

"On dirait qu'une discipline intelligente a calibré toutes ces voix" s'écrie Louis Aubert.

-1923, Arbos, le grand chef espagnol est au pupitre. Ansermet, Gaubert lui succèdent. Gabriel Pierné dirige *L'An Mille* [sic] et *Les Enfants à Bethléem* où la chorale enfantine se distingue dans une interprétation à trois voix.

-1924 voit revenir à Nantes celui qui, vingt ans plus tôt, y avait fondé les "Concerts Historiques" : Francisco de Lacerda, qui, au cours de plusieurs séjours dans notre ville, met à l'étude et conduit un "cycle Bach", tant à Nantes qu'à Paris (saison des Jeux Olympiques) et à La Rochelle, puis *Parsifal*. L'érudition de ce chef est un enseignement de prix pour nos chanteurs.

A La Rochelle, nous renouvelons nos visites, en donnant dans un but d'évangélisation artistique : *La Passion*, de Bach, *Le Messie*, de Haendel, *La Damnation de Faust*, etc.

En 1928, Albert Wolff vient monter à Nantes *Le Roi David* et nous invite à donner, les 2 et 3 février 1919, trois concerts à Paris (Salle Gaveau et Trocadéro.)

Les éloges les plus flatteurs nous sont prodigués, éloges que nous aimons à partager avec les excellentes sociétés qui se sont fondées au sein de la Capitale et avec celles amies de Lyon, Strasbourg, Angers, Nancy etc...

Nos concerts réguliers de Nantes, en dehors des œuvres chorales énumérées dans cette brochure, ont fait connaître à nos concitoyens les principales pièces du répertoire orchestral contemporain.

Enfin, nous considérons comme un inestimable honneur d'être appelés, aujourd'hui, à collaborer au Festival Albert Roussel, ce grand maître français dont nous nous appliquerons à interpréter les *Évocations* et à créer le *Psaume LXXX*, dans le cadre même de l'Académie Nationale de Musique. »

Louis ROUCHE

ANNEXE n°6

ASSOCIATION NANTAISE DES GRANDS CONCERTS STATUTS

(ASCN, dossier 1910)

Les Membres de la Commission constituée pour organiser à Nantes des concerts populaires ont formé, entre eux et tous ceux qui adhéreront aux présents statuts et à leurs conditions, une Association, qui sera régie par l'article 5 de la loi du 1er juillet 1901, et par les dispositions suivantes :

ARTICLE PREMIER

L'Association a uniquement pour objet l'organisation de concerts symphoniques.
Elle portera le nom d'*Association Nantaise des Grands Concerts*.

ARTICLE 2

Sa durée est illimitée, mais elle pourra être dissoute tous les cinq ans par l'Assemblée des Fondateurs et Sociétaires qui devra statuer obligatoirement sur ce sujet six mois avant l'expiration de chaque période quinquennale.

ARTICLE 3

Le siège de la Société est fixé à Nantes, à l'Union des Syndicats, 4, rue Voltaire, ou à tout autre endroit qu'il plaira au Bureau de désigner.

ARTICLE 4

La Société s'assurera d'un fonds de garantie destiné à faire face éventuellement au déficit que les frais d'exécution des concerts pourra laisser. Elle ne pourra faire appel à ce fonds de garantie qu'après avoir utilisé intégralement les subventions, participations, souscriptions, réserves et autres ressources qu'elle pourra avoir à sa disposition.

ARTICLE 5

L'Association est composée de Membres Fondateurs, de Sociétaires, de Souscripteurs au fonds de garantie et d'Adhérents.

Sont *Membres Fondateurs*, tous ceux qui ont fait partie de la Commission d'organisation chargée d'élaborer les présents statuts et d'organiser la Société.

Sont *Sociétaires*, ceux qui s'engagent à souscrire pendant cinq ans une cotisation de 25 francs par an, payables d'avance.

Sont *Adhérents*, ceux qui s'engagent pendant un an à verser une cotisation de 10 francs, payables d'avance.

Seuls feront partie de la Société, les Fondateurs, les Sociétaires et les Souscripteurs du fonds de garantie.

ARTICLE 6

La Société sera administrée par un Conseil d'Administration composé de 15 membres, nommé par les Fondateurs, les Sociétaires et les Souscripteurs au fonds de garantie, réunis en Assemblée, et dont les fonctions sont gratuites.

Le Conseil d'Administration nommera parmi ses membres, un Bureau composé de la façon suivante :

- 1 Président ;
- 5 Vice-Présidents ;
- 2 Secrétaires ;
- 1 Trésorier ;
- 1 Trésorier-Adjoint ;
- 1 Bibliothécaire ;
- 1 Bibliothécaire-Adjoint.

ARTICLE 7

Le Président représente la Société dans tous les actes de la vie civile et même pour tester en justice. Il a pouvoir de signer tous traités approuvés par la Commission.

Il préside la Commission, l'Assemblée des Fondateurs et Sociétaires et les réunions générales.

L'un des Vice-Présidents supplée le Président en cas d'absence.

Les Secrétaires sont chargés de la correspondance, de la rédaction des procès-verbaux, de l'organisation des bureaux de location pour les concerts etc.

Le Trésorier est chargé de toute la comptabilité, du budget et des comptes rendus financiers.

Le Bibliothécaire et le Bibliothécaire-Adjoint sont chargés des archives de la Société et de la tenue du dépôt du matériel et des accessoires.

ARTICLE 8

Sera nommée par l'Assemblée des Fondateurs, des Sociétaires et des Souscripteurs au fonds de garantie, à la majorité absolue des Membres présents, une Commission artistique composée de 8 membres dont les fonctions sont gratuites.

Elle désignera son Président ; son Secrétaire sera celui du Conseil d'Administration.

Elle sera chargée :

1° De l'organisation des concerts, de l'engagement des artistes, en un mot de tout ce qui concerne la partie technique et musicale ;

2° De donner son avis sur la question de savoir si, pour l'organisation des concerts, la Société devra, ou s'adresser à des Sociétés, groupements et particuliers ci-dessus visés, ou bien de recruter l'orchestre en se conformant aux conditions du traité qui aura été passé avec la ville. Toutefois, le Chef d'orchestre sera nommé par le Conseil d'Administration, sur la présentation de la Commission artistique ; il fera partie de cette Commission.

ARTICLE 9

Les membres des Commissions sont nommés pour la durée d'une période quinquennale. Ils sont rééligibles et peuvent faire partie à la fois du Conseil d'Administration et de la Commission artistique.

ARTICLE 10

La Société pourra traiter d'une part avec la ville de Nantes, d'autre part avec des groupements, Associations publiques ou privées et même simples particuliers, pour tout ce qui concerne son objet.

ARTICLE 11

L'Assemblée des Fondateurs, Sociétaires et Souscripteurs au fonds de garantie sera réunie au moins une fois par an par les soins du Conseil d'Administration. Cette Assemblée approuvera les comptes, et arrêtera dans ses lignes générales, sur les propositions de la Commission artistique, le programme de chaque année.

ARTICLE 12

Il sera organisé annuellement une réunion générale à laquelle seront convoqués les Adhérents, et dans laquelle il sera fait un compte rendu moral et financier de la Société et exposé ses projets pour l'année suivante.

ARTICLE 13

Les bénéfices nets qui pourront ressortir des comptes annuels seront répartis conformément aux stipulations des traités passés avec la ville, et à défaut suivant les décisions qui seront prises par l'Assemblée générale.

A la dissolution de la Société, le solde qui pourra exister en caisse, toutes dettes payées, devra être employé ainsi que le décidera l'Assemblée générale statuant dans les limites fixées par la loi du 1er juillet 1901.

ARTICLE 14

Toute personne désirant faire partie de la Société devra se faire présenter par un Sociétaire, au Conseil d'Administration qui statuera.

Pour être Adhérent, il suffira de se faire inscrire au Secrétariat et de payer la cotisation de 10 francs.

ARTICLE 15

Auront seuls le droit d'assister aux répétitions : les Fondateurs, les Sociétaires et les Souscripteurs au fonds de garantie.

ARTICLE 16

Les Sociétaires auront droit à un fauteuil numéroté par concert.

Les Membres Fondateurs, les Souscripteurs au fonds de garantie et les Adhérents auront leur entrée libre aux concerts, mais sans places marquées.

Chacun d'eux aura le droit de faire numéroté une place pour 4 concerts ou par concert, moyennant le prix par séance de :

Pour les fauteuils	2,50 francs
Pour les fauteuils d'orchestre ou stalles	1,50 franc

Parterre 0,50 franc
Le numérotage des autres places sera fait gratuitement.

ARTICLE 17

Il sera donné pendant les cinq premières années quatre concerts au moins par an.

ARTICLE 18

Les présents statuts pourront être modifiés par l'Assemblée des Fondateurs, Sociétaires et Souscripteurs au fonds de garantie, soit sur la proposition du Conseil d'Administration, soit sur la demande écrite signée de Fondateurs, Sociétaires, Souscripteurs au fonds de garantie, en nombre au moins égal au cinquième du total des Membres de la Société.

L'Assemblée ne pourra valablement délibérer que si le tiers au moins des Membres de la Société est présent. Si le quorum n'est pas atteint, une seconde Assemblée sera convoquée qui délibérera valablement, quel que soit le nombre des Membres présents.

ARTICLE 19

La dissolution de la Société ne pourra être proposée et votée que dans les conditions précisées dans l'art.18, et elle ne pourra être prononcée que pour des motifs graves et des raisons suffisamment sérieuses pour mettre en question l'existence et la vitalité de la Société.

Toutefois, l'Assemblée devra être obligatoirement convoquée pour statuer sur la dissolution à la fin de chaque période quinquennale, ainsi qu'il est prévu à l'article 2.

ANNEXE n°7

Société des Concerts Henri Morin

(ASCN, dossier 1919)

STATUTS

Article 1

Entre tous ceux qui adhèrent aux présents statuts- lesquels ne peuvent y adhérer qu'en se conformant expressément aux dispositions des articles 9 et 11 exprimées ci-après- il est formé une Association en participation, établie conformément aux articles 48 du code du commerce, 1325 du code civil- qui porte le nom de

« SOCIÉTÉ DES CONCERTS HENRI MORIN »

et dont le siège social est 2, rue Newton (Loire Inférieure), chez monsieur Henri Morin. Il pourra, par la suite, être fixé partout ailleurs, en vertu d'une délibération de l'Assemblée générale.

Article 2. - But de l'Association

Le but de l'Association est de donner, à Nantes et au-dehors, une série de concerts symphoniques à grand orchestre et d'auditions lyriques de grand style, et de partager les bénéfices entre ses adhérents à l'issue de chaque saison.

Article 3. - Composition de l'Association

L'Association est composée : 1° d'un chef d'orchestre-administrateur-gérant-président;- 2° D'un commissaire général ; - 3° de Membres sociétaires fondateurs ; - 4° de Membres Sociétaires ; - 5° De Membres stagiaires - lesquels seront tous des associés, conformément à la loi.

Article 4. - Du chef d'orchestre

Le chef d'orchestre est M. Henri Morin. Il détient l'autorité en ce qui concerne la direction artistique : choix des programmes, engagement d'artistes, attribution des emplois aux membres de l'orchestre.

Il donne son nom à l'Association, mais ce nom ne pourra être acquis à l'Association, qui ne pourra s'en servir en-dehors de M. Morin, qu'après une période de dix ans à partir du jour de la constitution et formation de l'Association.

Pendant ce temps, M. Henri Morin aura la faculté de se retirer en emportant son nom, si l'organisation et la marche artistique de l'Association venaient à se modifier dans un sens pouvant porter atteinte à sa réputation personnelle.

Après cette période de dix ans, si M. Henri Morin n'a pas usé de cette faculté de retrait, s'il quitte l'Association, ce nom sera acquis à l'Association qui pourra s'en servir en-dehors de lui, mais sous la réserve expresse qu'elle continuera sur les mêmes bases que l'Association, objet des présents statuts, avec le même caractère artistique et avec le même nombre d'exécutants.

Article 5

Les fonctions de secrétaire sont assurées par madame Ch. Le Meignen. Le secrétaire assistera

aux délibérations du comité, établi ci-après à l'article 2 et à toutes les assemblées- dont il rédigera les procès verbaux des délibérations et votes- lesquels devront être signés par tous les membres présents.

Article 6

Le commissaire général est le vicomte de Terves.

L'administrateur est également M. Henri Morin, qui assure la gestion de l'Association, avec pleins pouvoirs pour la représenter.

Article 7. - Des membres sociétaires fondateurs

Les membres sociétaires fondateurs sont :

1° MM. Les artistes musiciens, qui ont participé à la fondation de l'Association, en signant leur adhésion aux présents statuts, dans un délai d'un mois, à compter de la date des dits statuts ; 2° Les musiciens mobilisés qui faisaient partie de l'orchestre du Théâtre avant la guerre, tel qu'il était composé au moment de la mobilisation générale.

Tous ces membres sociétaires fondateurs sont dispensés de remplir les conditions prévues, seulement aux paragraphes 2 et 5, de l'article 9, ci-après.

Article 8. - Des membres sociétaires

Sont membres sociétaires ceux qui, après avoir signé ces statuts et le règlement intérieur- et satisfait à toutes les conditions d'admission, fixées à l'article 9 ci-après, ont terminé le stage, établi à l'article 10, ci-après.

Article 9. - Admissions

Pour pouvoir adhérer aux présents statuts, et être admis ensuite à faire partie de l'Association, il faut remplir les conditions suivantes, dans l'ordre ci-après indiqué : 1° Être français ; 2° Passer un examen, à moins d'être muni de titres ou diplômes, dont l'appréciation de la valeur appartient exclusivement au chef d'orchestre ; 3° Être agréé, sur la proposition exclusive du chef d'orchestre, par le comité, mentionné ci-après à l'article 12 ; 4° Signer son adhésion aux statuts de l'Association, conformément aux prescriptions édictées par l'article 1325 du Code Civil- et au règlement intérieur, mentionné ci-après à l'article 14 ; 5° Faire preuve, au cours du premier trimestre, à dater de son admission, de capacités reconnues, exclusivement par le chef d'orchestre, suffisantes pour apporter un concours efficace à l'Association ; 6° Ne faire partie d'aucune société ou association similaire, ni collaborer, même à titre temporaire, à toutes auditions susceptibles de causer préjudice à la présente Association en participation, sous réserve expresse de l'autorisation qui pourra être accordée par le comité, établi en l'article 12 ci-après, dans la plus large mesure.

Article 10. - Stagiaires

Toute admission conforme à l'article 9 précédent, devra être suivi d'un stage d'au moins un an. Les stagiaires ne pourront faire partie du comité (article 12). Aux assemblées, ils n'auront que voix consultative. Ils sont tenus d'assister à toutes les répétitions, dont le nombre est fixé, selon l'importance du concert, exclusivement par le chef d'orchestre.

Article 11. - Sociétaires étrangers

Par dérogation au paragraphe 1 de l'article 9, l'Association pourra admettre des adhérents de nationalité étrangère, sous la réserve expresse que leur nombre ne dépassera pas le 1/10 de l'effectif total de l'Association et qu'ils rempliront les autres conditions énoncées aux paragraphes 2, 3, 4, 5, 6 de l'article 9, et qu'ils auront satisfait aux lois et décrets régissant le séjour et la situation des étrangers résidant en France. Dans aucun cas, ils ne pourront faire partie du comité.

Article 12. - Administration. - Comité

L'Association est administrée par un comité de six membre, composé comme suit : 1° Le chef d'orchestre-administrateur-gérant-président ; 2° Le commissaire général dont les fonctions particulières sont spécialement gratuites ; 3° Un trésorier ; 4° Trois assesseurs. - Le trésorier et les trois assesseurs, élus pour deux ans, parmi les sociétaires, en assemblée générale régulière (article 15) à la majorité absolue des membres présents et dans les conditions établies ci-après en l'article 15 ; - leur mandat est renouvelable par roulement et par moitié.

En cas de démission de l'un d'eux une assemblée générale spéciale pourvoirait de suite à son remplacement, aux mêmes conditions de vote.

Article 13. - Commission de contrôle

Une commission de contrôle de trois membres prise en-dehors du comité, est chargée de surveiller la régularité des comptes du trésorier. Elle est élue pour un an, à l'Assemblée générale du mois de mai.

Elle se réunit après chaque concert, au siège social, aux jour et heure qui lui conviennent entre 10h du matin et 6h du soir.

Les commissaires du contrôle sont renouvelables à raison de deux tiers par année, par voie de tirage au sort. Les contrôleurs sortants au sort ne peuvent être réélus qu'une année révolue après la cessation de leurs fonctions ; ils toucheront, comme les membres du comité, une part par présence.

Article 14. - Règlement intérieur

Un règlement intérieur fixe l'organisation de la partie artistique et la police de l'Association.

Il devra être porté à la connaissance de tous les membres de l'Association, signé par eux, conformément aux prescriptions édictées ci-devant, par le présent article 9, et l'article 1325 du Code Civil, - et annexé aux présents statuts, également dans les conditions fixées par le dit article 1325.

Article 15. - Assemblées générales

Une assemblée générale régulière se tiendra tous les ans sitôt après le dernier concert, sur convocation de comité (article 12), pour entendre la lecture du rapport de la session écoulée, qui sera présenté par le chef d'orchestre-administrateur-gérant, procéder au renouvellement partiel du comité (article 12) et nommer sociétaires les associés stagiaires ayant satisfait aux articles précédents 9 et 10. Une seconde assemblée générale aura lieu chaque année, au début de la saison, pour arrêter le nombre des concerts et leur date.

Pour des motifs urgents, le comité (article 12) peut réunir des assemblées générales extraordinaires, au cours de la session.

Dans toutes ces diverses assemblées, composées seulement des membres sociétaires fondateurs et des membres sociétaires (article 8), il est établi que les votations seront exercées individuellement par les membres présents moyennant une voix pour chacun d'entre eux, le président ayant voix prépondérante en cas de partage, et les votes acquits, à la majorité absolue, pure et simple, des membres présents ; - les procès-verbaux des délibérations et votes, rédigés par le secrétaire et signés par les membres ; - ainsi qu'à l'assemblée générale mentionnée ci-devant à l'article 12 « *in fine.* »

Article 16. - Remplacements

Les remplacements sont formellement interdits, hormis le cas de force majeure, dûment justifié, et admis par le comité (article 12), qui le juge sans appel.

Il est établi deux catégories de remplaçants, devant être agréés par le comité (article 12), qui ne pourront être des associés : - 1° Les remplaçants de la ville de Nantes, auxquels, à l'issue de chaque audition, une indemnité sera allouée par anticipation, et imputée, à un taux fixe, par le comité (article 12) sur la part du sociétaire remplacé, établie en l'article 19 ci-après ; - 2° Les remplaçants étrangers à la ville de Nantes, auxquels, à l'issue de chaque audition, une indemnité pure et simple sera allouée, à un taux fixé par le comité (article 12), laquelle sera portée aux frais généraux.

Article 17. - Démission

Les démissions ou demandes de congé ne sont acceptées que dans l'intervalle qui sépare deux sessions. Elles devront être adressées au comité et lui parvenir au plus tôt après le dernier concert de la session terminée, et au plus tard le 1er septembre suivant.

Toutefois, pour le cas de force majeure, la démission pourra être acceptée dans le courant de la saison, mais restera soumise à l'appréciation du comité (article 12.)

Celui-ci pourvoira au remplacement des démissionnaires ou membres en congé dans les termes prévus aux présents statuts (articles 9 et 11.)

Le sociétaire ou stagiaire qui ne se conformerait pas au présent article et quitterait l'Association sans que sa démission soit acceptée, serait passible de dommages-intérêts pour le préjudice causé à l'Association. Il perdrait tout droit au bénéfice des répartitions des concerts de l'année en cours.

A l'exception du service militaire, les congés ne pourront excéder un an et ne pourront être renouvelés plus d'une fois.

Les démissions ne sauraient en aucun cas entraîner la dissolution de l'Association, qui continuera, de plein droit, avec tous les autres associés.

Article 18. - Exclusions

L'exclusion pourra être prononcée par le comité contre un sociétaire ou un stagiaire, pour un des motifs prévus au règlement intérieur. L'exclusion devra être ratifiée par l'assemblée générale convoquée, au besoin, extraordinairement, le membre incriminé dûment appelé à se justifier. - Tout sociétaire ou stagiaire exclu recevra, à la fin de la session, le montant des concerts qu'il aura faits au taux fixé en l'article 19 ci-après. Mais l'exclu devra verser un dédit égal à une partie de la somme qu'il aura ainsi touchée, et dont l'évaluation du chiffre sera déterminée par le comité (article 12.)

L'exclusion ne saurait en aucun cas entraîner la dissolution de l'Association, qui continuera, de plein droit, avec tous les autres associés.

Article 19. - Bénéfices et fonds social

Les bénéfices de l'Association se composent : (déduction faite, d'abord, des frais généraux de toute nature, ensuite des 10% du montant de la recette nette, ce dernier prélèvement devant constituer la réserve et le fonds de prévoyance de l'Association), - du produit des recettes des concerts.

L'actif du fonds social se compose de : 1° Des subventions ; 2° Des dons ; 3° Du talent, de l'industrie, des capacités et de l'habileté, réunis, généraux et professionnels, de tous les associés.

Article 20. - Répartition des bénéfices

Cette répartition aura lieu par les soins du comité, à l'issue de chaque session et, au plus tard, à l'assemblée générale qui suivra le dernier concert. Chaque présence aux travaux de l'Association, soit personnelle, soit par l'intermédiaire d'un remplaçant autorisé, donne, à tous les associés, sociétaires ou stagiaires, un droit sur la répartition des bénéfices dans la proportion suivante :

	répétitions	concert
Chef d'orchestre	8 parts	16 parts
Solistes	4	8
Non solistes	3	6

Les sociétaires fondateurs ont droit à ce titre à $\frac{1}{2}$ part par répétition et une part par concert en plus du taux convenu.

Tous les trois ans, une augmentation de $\frac{1}{2}$ part pour chaque répétition et une part pour le concert sera conférée aux membres sociétaires.

Les membres du comité (article 12) ont droit, en plus, à une part par présence aux séances du comité.

Aussitôt après le dernier concert de chaque session, le comité procédera à l'arrêté des comptes de l'Association, et établira le chiffre global des parts résultant du nombre total de présences fournies par tous les sociétaires.

Le bénéfice net, après prélèvement des frais généraux et de 10% pour fonds de caisse, sera divisé par ce chiffre global et réparti suivant les bases ci-dessus entre tous les sociétaires ou stagiaires au prorata du nombre de leurs présences.

Il sera en outre retenu aux stagiaires, au moment du paiement de la part leur revenant, 10% de la somme à leur verser, ces 10% devant s'ajouter au fonds de réserve de l'Association.

Article 21

Aucune session ne pourra être ouverte sans que le comité ait recueilli les fonds suffisants pour couvrir les frais de la série complète des concerts.

Article 22. - Durée de l'Association

La durée de l'Association est établie pour une première période de dix ans, - laquelle pourra être renouvelée pour une période de temps limité, et déterminée par un vote de l'assemblée générale (article 15.)

Article 23. - Dissolution

La dissolution de l'Association ne pourra être prononcée que par une assemblée générale spéciale réunissant au moins $\frac{5}{7}$ des adhérents dans le seul cas où les fonds de caisse ne

pourraient plus suffire à la continuation des concerts, et où il serait impossible à l'Association de se procurer les ressources nécessaires ; mais, extraordinairement, et de plein droit, la présente Association n'aurait plus d'effet du jour où M. Morin ne consentirait plus à en être le chef d'orchestre, ainsi qu'il est dit à l'article 4 précité, et ce pendant le délai de dix ans, à partir de la constitution de la présente Association.

Article 24

La dissolution de l'Association sera également un fait accompli, lors de la reprise effective de ses auditions à grand orchestre, par la société « l'Association Nantaise des Grands Concerts. »

Article 25

Au cas où la première assemblée générale n'aurait pas réuni le nombre de présences prévus aux statuts à l'article 23 précité, une seconde assemblée générale serait réunie, et alors la majorité relative suffirait.

Article 26

En cas de dissolution de l'Association, les fonds de caisse, après l'extinction de tout le passif et la réalisation du matériel de l'Association, seront répartis entre les membres de l'Association au prorata des parts dont ils sont titulaires pour chaque concert, en vertu de l'article 20 précité.

Article 27

Les présents statuts pourront être modifiés, dans chacune de leurs dispositions, mais seulement par la voie d'une assemblée générale (article 15) sus-mentionnée.

Ces modifications annexées aux présents statuts et portées à la connaissance de tous les associés s'effectueront selon les mêmes prescriptions légales (article 48 du code de commerce et 1325 du code civil.)

Toute proposition de modification devra être adressée, par un membre sociétaire, ou un associé, à l'exception des stagiaires, au comité, établi par l'article 12, au plus tard, un mois avant la date fixée pour la réunion de l'assemblée générale.

Article 28

Toute contestation sera soumise à la compétence du tribunal de commerce de Nantes.

Le chef d'orchestre-administrateur-gérant
Henri MORIN

ANNEXE n° 8

Mars 1919 Société d'exploitation des théâtres de Nantes

(ASCN, dossier 1919)

Depuis la guerre, il est incontestable que la ville de Nantes a pris, grâce à sa situation géographique, un développement considérable, tant au point de vue industriel qu'au point de vue commercial et qu'on peut attendre encore de l'avenir une extension énorme de toutes les branches qui font la prospérité et la gloire d'une cité.

Sous le rapport de la musique en particulier, un effort persévérant a été fait depuis quatre ans qui a permis de classer Nantes au premier rang entre toutes les autres villes de province par les concerts de haute tenue artistique qui y ont été donnés.. Grâce à cet effort, la réputation d'art de notre ville est donc faite, et dans la dernière séance municipale, le maire, monsieur Bellamy, s'est plu à le constater dans les termes les plus flatteurs.

En revanche le prestige de notre théâtre municipal est à son déclin ; aussi celui-ci n'est-il plus fréquenté par le public nantais. Dernièrement pourtant un timide essai d'*Orphée*, dans des conditions plus soignées a fait revenir les anciens habitués de notre théâtre avec empressement de bon augure.

Il y a donc lieu de se soucier des Nantais de Nantes et de leur procurer, au théâtre comme aux concerts, des joies artistiques d'un caractère musical élevé. Cette préoccupation ne vise pas uniquement le public élégant mais aussi le public des petites places dont la naïveté et la sincérité d'émotion seraient particulièrement impressionnées par des spectacles d'une tenue parfaite.

Se préoccupant à juste titre de l'avenir artistique de notre ville, le syndicat d'initiative élabore déjà de vastes projets (construction de salle des fêtes, d'un nouveau théâtre.) Mais la réalisation des ces projets magnifiques paraît encore lointaine.

Pour le moment, il faut agir sur ce qui est réalisable immédiatement et puisque le théâtre doit revenir à une exploitation normale, essayons d'établir une conception viable et profitable à la musique en même temps qu'à la ville.

Il se forme donc une société d'exploitation du théâtre de Nantes au capital de 200 000 francs divisés en 400 actions à 500 francs donnant aux souscripteurs un intérêt de 6% prévu par les statuts ainsi qu'au dividende résultant des bénéfices éventuels de l'exploitation ; des avantages spéciaux seront réservés pour le numérotage avant le grand public de leurs places pour les premières représentations et les concerts symphoniques.

La société sera administrée par un conseil d'administration composé d'actionnaires dont l'un sera président et un autre trésorier. Les fonctions de secrétaire pourront être remplies par une personne étrangère au conseil d'administration.

Le conseil d'administration nommera parmi des personnalités ayant déjà fait, dans de bonnes conditions, de la direction théâtrale, un directeur administrateur. C'est à lui qu'incombera la gestion et la direction administrative de la société. Il sera responsable devant le président de tout ce qui concerne la partie financière et sera tenu de lui rendre des comptes à chaque fois que ceux-ci lui seront demandés.

Pour la partie artistique, le conseil nommera également un directeur de la musique, chef d'orchestre de préférence, à qui il incombera le soin de la préparation musicale, le recrutement des artistes, les répétitions de détail et d'ensemble et l'exécution des ouvrages importants.

Un régisseur général offrant de réelles garanties artistiques devra être engagé par l'administrateur après que le choix en aura été ratifié par le conseil d'administration.

Une troupe d'artistes lyriques telle que la nécessité du répertoire actuel de drame

lyrique, d'opéra-comique et d'opérette, sera engagée à demeure par le directeur-administrateur, après avoir reçu dans son choix l'approbation du directeur de la musique. De même pour les choristes qui seront au nombre de quarante au minimum.

L'orchestre, composé de cinquante-trois musiciens sera sous la dépendance exclusive du directeur de la musique, à qui en sera confié le recrutement.

Programme d'exploitation

La saison régulière de six mois d'hiver serait consacrée au répertoire lyrique, la saison d'été au répertoire de drame et comédie, soit au moyen de troupes de passage, soit à l'aide d'une troupe locale.

Le directeur remettrait en scène sur des données nouvelles et avec une mise au point musicale particulièrement soignée, les pièces du répertoire courant, *Faust*, *Carmen*, *Manon*, *Werther*...

Un choix d'opéras-comiques du dix-huitième siècle qui sont la gloire de la musique française seraient montés avec également un grand soin de vérité artistique et un zèle analogue à celui de monsieur Rouché au Théâtre des Arts ou de monsieur Masson au Trianon Lyrique à Paris. : *Le déserteur* (Monsigny), *Richard Cœur de lion*, *Le tableau parlant* (Grétry)...

Quatre chefs d'œuvre du répertoire classique seraient montés également avec, en plus des artistes soigneusement recrutés, l'appoint d'une chorale supplémentaire fournie par la Société des Concerts dont il sera question plus loin. Ce seraient *Iphigénie en Aulide* (Gluck), *Castor et Pollux* (Rameau), *La flûte enchantée* (Mozart) ou *Les noces de Figaro* (Mozart) et la mise en scène d'un des plus parfaits chefs d'œuvre de la musique *Orfeo* (Monteverdi.)

Enfin si les moyens de réalisation scénique le permettent dans ce théâtre très primitif au point de vue de la machinerie, on pourrait monter *Pelleas et Mélisande* (Debussy), *Marouf* (Rabaud), *Pénélope* (Fauré) favorisant ainsi dans une large mesure les musiciens français qui sont la gloire de notre pays.

Toute la troupe serait formée d'éléments nouveaux et cette troupe complète, entraînée par un travail de répétition intense et régulier, parviendrait ainsi, grâce à l'unité de direction musicale, à l'homogénéité nécessaire.

Les concerts

En plus de l'exploitation théâtrale et de l'exécution des ouvrages lyriques, la Société donnerait 8 concerts symphoniques, le dimanche en matinée.

Il resterait encore dix-huit dimanches à consacrer au répertoire théâtral et, avec le concours de la Schola Cantorum de Nantes (société chorale dont notre ville peut à juste titre s'enorgueillir) deux grands concerts de gala les premiers vendredis de janvier et d'avril en soirée. Ces concerts auraient lieu avec la collaboration de solistes réputés, et la direction générale en serait confiée au directeur de la musique.

Dans le cas où l'Association Nantaise des Grands Concerts ferait sien le programme exprimé ci-dessus, la société d'exploitation théâtrale serait toute disposée à lui en faciliter la réalisation.

J'ose espérer que d'aussi magnifiques projets ne laisseront pas indifférents monsieur le maire de Nantes, l'adjoint aux Beaux-Arts et les distingués membres du conseil municipal. La réussite qui a couronné nos tentatives musicales depuis quatre ans, avec un orchestre de guerre, est un sûr garant de ce qui pourra être fait lorsque, en plus de la bonne volonté des amateurs, si dévoués à la musique, nous aurons un orchestre complet, composé entièrement de musiciens incontestables, c'est à dire un orchestre de paix. C'est ma conviction absolue et que j'aimerais voir partagée par ceux qui qui s'intéressent vraiment à l'art et à notre cité nantaise.

Marguerite Le Meignen

ANNEXE n°9

Rapport

août 1919

(ASCN, dossier 1919)

Sur un terrain de 2000 mètres situé en plein centre de la ville de Nantes, contenant déjà une salle où depuis des années les Nantais ont l'habitude de se rendre de préférence à tout autre, il devrait être construit :

1. Une salle de spectacle de 2000 places
2. Une salle de 500 places destinée aux conférences, séances de musique de chambre...
3. Une salle d'expositions, ventes de charité...
4. Des locaux à usage de bureaux
5. Des salles de restaurant et bars pour banquets, mariages, bals...
6. Des petites salles pouvant être louées aux divers syndicats et sociétés

La société choisirait un directeur administratif et y adjoindrait un codirecteur nantais chargé spécialement de la partie spectacles et concerts. Il y aurait lieu d'envisager :

1. le cinéma
2. les concerts symphoniques et avec chœurs
3. les tournées Baret, Odéon, Français
4. les concerts de musique de chambre
5. les conférences municipales et privées, grandes fêtes de la ville
6. éventuellement tous les spectacles d'art et les spectacles populaires, selon la possibilité de la salle et dans un autre ordre d'idée, les bals officiels et privés, fêtes de charité, ventes, banquets, expositions de peinture, collections...

ANNEXE n°10

Liste des membres du comité de patronage mentionnés sur les programmes de salle de la Schola de 1922 à 1939

(ASCN, carton « programmes » n°1)

noms	11/0 2/22	19/0 1/23	21/0 1/24	07/0 4/24	23/0 1/25	20/0 1/28	17/0 2/28	09/1 2/29	23/0 3/31	26/1 1/34	01/0 4/35	10/0 2/36	04/0 4/38	01/0 2/39	20/0 3/39
Rhené Baton, directeur des Concerts Padeloup	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Ernest Ansermet, chef d'orchestre de la Suisse Romande		X	X	X	X	X	X	X	X					X	X
Enrique F. Arbos, chef orchestra sinfonica Madrid			X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Vladimir Golschmann, chef d'orchestre des Ballets Suédois			X	X	X	X	X	X	X			X	X	X	X
F. de Lacerda, directeur des concerts Pro Arte Lisbonne				X	X	X	X	X	X						
Pierre Sechiari, directeur des Concerts Classiques de Marseille				X	X	X	X								
Paul Paray, directeur des Concerts Lamoureux					X	X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Georges Enesco, directeur de la Philharmonie de Bucarest						X	X	X							
Albert Wolff, premier chef orchestre à l' Opéra-Comique						X	X	X	X	X	X	X	X	X	X
Aimé Kunc, directeur du Conservatoire et des Concerts de Toulouse							X	X	X	X	X	X	X	X	X
Serge Koussevitzky, directeur du Boston Symphonie								X	X	X	X	X	X	X	X
Albert Roussel, compositeur								X	X	X	X	X			
Walter Staram, chef d'orchestre								X	X						
Georges Georgesco, directeur de la Philharmonie de Bucarest									X					X	X
Jascha Horenstein, chef d'orchestre de l'Opéra de Dusseldorf									X	X	X	X	X	X	X
C.-L. Walter-Boer, diecteur de la Musique garde royale de La Haye									X	X	X	X	X	X	X
Désiré Inghelbrecht, directeur des Concerts Padeloup									X	X	X	X	X	X	X
Von Hoesselin, premier chef de l'Opéra de Breslau										X	X	X	X	X	X
Dimitri Mitropoulos, directeur du Conservatoire d' Athènes										X	X	X	X	X	X

ANNEXE n°11

**Nombre des sociétaires de la Schola de 1921 à 1939
liste établie d'après les programmes de salle**

(ASCN, carton « programmes » n°1)

Date	Mesdames	Mesdemoiselles	Total col.1+2	Messieurs	Total sociétaires
18/12/21	69		69	77	146
21/12/23	66		66	71	137
21/01/24	66		66	69	135
15/02/24	69		69	74	143
07/04/24	69		69	68	137
23/01/25	68		68	69	137
18/12/25	66	3	69	69	138
29/11/26	46	1	47	61	108
06/04/27	47	1	48	64	112
12/12/27	54	5	59	54	113
10/12/28	58	6	64	66	130
18/01/29	60	6	66	68	134
09/12/29	64	6	70	68	138
14/02/30	60	5	65	59	124
17/12/30	60	5	65	60	125
23/03/31	58	3	61	58	119
01/02/32	53	5	58	58	116
14/03/32	49	6	55	51	106
05/12/32	43	0	43	50	93
20/01/33	42	0	42	48	90
24/11/33	42	1	43	42	85
22/01/34	44	1	45	45	90
26/11/34	40	0	40	44	84
21/01/35	40	1	41	44	85
10/02/36	26	0	26	25	51
30/11/36	33	1	34	31	65
10/03/38	32	1	33	31	64
04/04/38	29	0	29	33	62
01/02/39	30	2	32	28	60

Bertoye Achille																			
Bertrand Georges	1	1	1	1	1	2	1				1								
Besnier abbé																		1	
Biette Lionel															2				
Biette Max											2			2					
Billard																	1		
Binet René																			2
Blanloeil	1	1	2																
Bollore											4								
Boïard Roger de			2	2	2	2	2				2			3	2	2			
Bouet Évariste					1						2			2	2	2			
Boutillier de Saint-André C.					1	1	1				1			1	1	1			1
Brillouet																			2
Brissonneau Émile	1	3	3	2	2	2	2												
Brossaud																		2	
Brosse Paul de la		2	2	2										1					
Bruère André de la			2	2	2	2	2												1
Brunellière F.	2	3	3			3	3												
Bruno J.	2	1	1	1															
Cahen A.	1	2	2																
Caradec Édouard							2	2											
Carrère commandant Michel	2	2	2	2	2	2	2	2			2			2	2	2			2
Ceillier R.	2																		
Cercle des Beaux-Arts		3	6			6	6				6			6	6	6			6

Ceyneray Pierre	4	4	4	4	4	4	4	4	4		3	3	3	3	2
Chabiran Marcel											2				
Charles			2	2	2	2	2	2	2		2	2	2	2	
Chenantaïs Gaston		1	1	1	1	1	1	1	1						
Clavier Melle		1	1	1	1	1	1	1	1		1				
Clerville de									1	1					
Consul d'Angleterre															1
Corhumel F.		1	1												
Cossé André		5	5	5	5	5	5	5	5		3	3	3	3	3
Cossé Georges		1						1							
Courtois R.									1	1		2	2	2	
Courtonne abbé Marcel		1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
Dambier												1			
Daudon docteur			1	1											
Delafoy René		2	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
Delplancq A.		1													
Derval															2
Dessolière Marcel													1		
Doceul								1	1		1	1	1	1	1
Douault Jacques		2	2	2	2	2	2	2	2	2	1	1	1	1	1
Douault Pierre		1	1	1											
Douet				1											
Dufour Charles														2	
Dufour de la Brosse								5	5	5					

Pillivuyt																							
Pilon Henri							2	2	2														
Piron							1																
Poirier E.							2	2	2	2													
Portier abbé Pierre							1	1										1	1				
Poulain							1	2	1														
Pouzet Raphaël																						1	
Preitceille							2	2	2	2	2												
Proteau André										2	2	2											
Radigois							5	5															
Ragot							2	2															
Renault Olivier							2	2	2	2	3	3						3	3	2	2	1	
Réneville de									1														
Renoul Ch.							2																
Rineau Abel																		2				1	
Rineau Marcel																						1	
Riom							3	4	1	2								2			4		
Roche														2	2								
Romane															6								
Romefort Léonce																							
Rondeau Gaétan																		1	1	1	1	1	1
Rouche Louis																					1		
Roy Gratién							3	3	3	2	2	2						2	2	2	2	2	
Scheul																		1	1	1	1		

Simon Jules	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1								
Solsou Louis														2	2			2	2
Soullard		2	2	2	2				2						2				
Sourdille C.	2																1	1	1
Sourdille Gilbert	1	1		1	2	2										1	2	2	2
Sourdille Léon	2	2	2		2	2										2	2	2	2
Sourdille M.																	2	2	2
Texier docteur	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1			1					
Theyssier Eugène		2	2	2															
Thoby												2							
Thubé André			2	2	2	2	2	2						2	2				
Thubé Jacques				2	2	2	2												
Vallandier	2	2																	
Verdini																		1	
Vergos				1															
Vigneau Émile																	1		1
Villemiot																1	1	1	
Viot Alexandre																			1
Voisin	3	2	2																
Weiler		2		2	2	2	2								2	2	2	2	2
Yvert															2			2	2

ANNEXE n°13

**Souscripteurs en juin 1920
Liste des souscripteurs, profession, année et lieu de naissance**

(ASCN, livre de comptes n°1 et état civil de Nantes)

Nom, prénom	profession	Année, lieu de naissance
Corhumel Fernand	industriel	1866, Nantes
Madame Joseph Bruno		
Lechat Georges		
Ganuchaud Georges	négociant en tissus	1855, Nantes
Madame Georges Panneton		
Courtonne Marcel	prêtre	1883, Nantes
Madame E. Picard		
Morio Achille	industriel	1868, Paris
Delplancq Amand	patron tailleur	1897, Nantes
Douault Pierre	import-export	
Cahen Gustave	Négociant (torréfacteur)	1852, Chaumont
Brissonneau Émile	Constructeur mécanicien	1862, Nantes
Douault Jacques	industriel	1883, Nantes
Carrère Michel	Commandant, chef de bataillon de réserve	1861, Ham
Magdelaine Jacques	notaire	1883, Paris (X)
Gautret René	Industriel métallurgiste	1885, Nantes
Roy Gaston	Agent d'affaires	1878, Nantes
Roy René	propriétaire	1870, Nantes
Lieutenant colonel Mallet	militaire	
Bertet Charles	fourreur	1873, Nantes
Ballereau Jean	Docteur en médecine	1881, La Roche-sur-Yon
Lefebvre Francis	Directeur de la Banque de France	1875, Bordeaux
Brunellière Fernand	ingénieur	1879, Nantes
Esseul Gustave	Négociant en vins	1867, Saint-Nazaire
Jouan Jacques	Fabricant d'engrais et produits chimiques	1873, Chantenay
Jouan Edmont	Fabriquant d'engrais et de produits chimiques	1879, Nantes
Simon Jules	Agent d'affaires	1874, Nantes

Lanoë Paul	Marchand de fer	1873, Nantes
Docteur Texier Victor	médecin	1867, Nantes
Moussion Gabriel	Capitaine au long cours	1877, Champ Saint-Père (Vendée)
Blanloeil Pierre	droguiste	1877, Nantes
Riom Charles	Industriel métallurgiste	1882, Nantes
Riom Maurice	Fabriqueur de conserves	1882, Nantes
Riom Roger	Entrepreneur industriel	1891, Nantes
Sourdille Camille	Professeur faculté de lettres	1861, Indre
Sourdille Gilbert	Docteur en médecine	1898, Nantes
Sourdille Léon	Docteur en médecine	1876, Indre
Sourdille Maurice	Docteur en médecine	1885, Nantes
Gautier Gustave	armateur	1858, Saint-Pierre et Miquelon
Pageot Eugène	Marchand de fonte en gros	1868, Saint-Sébastien sur Loire
Docteur Lévesque Louis	médecin	1881, Chateaubriand
Ragot Léon	banquier	1876, Paris
Portier Pierre (abbé)	prêtre	173, Mauves surLoire
Haentjens Charles	Courtier en marchandises	1858, Nantes
Renoul Charles	Agent de change	1859, Nantes
D'Almeida Jean	Administrateur des colonies	1888, Mézin (Lot et Garonne)
Moreau-Vigner J.		
Bécigneul Joseph, Jules	ingénieur	1875, Nantes
Ceineray Pierre	Courtier en marchandises	1866, Nantes
Mahot Auguste (dit Augustin)	Directeur d'assurances	1854, Saint-Sébastien sur Loire
Jagueneau Ferdinand	Graveur lithographe	1873, Nantes
Delafoy René	négociant ; député de la Loire Inférieure	1860, Pithiviers
Cossé André	Ingénieur des Arts et Manufactures	1865, Nantes
Comte d'Armaillé		
Gutzeit Carl	Importateur de bois ; Consul de Norvège	1866 (Norvège)
Maugat Emmanuel	Fondé de pouvoir compagnie d'assurances	1890, Bourgneuf en Retz

Lansac Léon	Agent d'assurance	1872, Pointe à Pitre
L'Heudé Clément	Agent d'assurances	1856, Nantes
Pichelin Félix	banquier	1876, Nantes
Marx Marcel	négociant	1860, Nantes
Radigois Gustave	Marchand papetier	1858, Brouains (Manche)
Radigois René	Employé de commerce en papèterie	1887, Nantes
Douault Pierre	Fabriquant de machines agricoles	1881, Nantes
Bertrand Georges	industriel	1873, Rezé
Gander André	Ancien directeur de la Société d'électricité	1869, Saint-Nazaire
Hivert Franck	Directeur de la Société générale	1869, Nieul sur mer
Le Meignen Charles	Négociant en sucres	1875, Nantes
Pretceille Edmond	Fabriquant de produits chimiques	1865, Nantes

ANNEXE n°14

Recettes des programmes de salle et recettes des concerts
de 1920 à 1933

Saison	N° concert	Recettes des programmes de salle	Total des recettes des programmes de salle par saison	Recettes des concerts par saison
1921-1922	C1	651,85 F	3 452,7 F	33 670,9 F
	C2	672,7 F		
	C3	891,1 F		
	C4	608,85 F		
	C5	628,2 F		
1922-1923	C1	515,55 F	2 122,45 F	19 949,25 F
	C2	583,7 F		
	C3	530,5 F		
	C4	445,25 F		
	C5	563 F		
1923-1924	C1	554,5 F	3 341,45 F	25 025,45 F
	C2	221,25 F+616 F*		
	C3	595,05 F		
	C4	58,5 F +520,65 F*		
	C5	206,25 F +569,25 F*		
1924-1925	C1	598,75 F	3 084,35 F	23 743,20 F
	C2	762,35 F		
	C3	639,5 F		
	C4	470 F		
	C5	613,75 F		

1925-1926	C1	609,9 F	3 588,9 F	37 125, 45 F
	C2	664,8 F		
	C3	941,7 F		
	C4	1 258,75 F		
	C5	113,75 F		
1926-1927	C1	666,75 F	3 074,1 F	32 065, 25F
	C2	790,65 F		
	C3	900,7 F		
	C4	716 F		
1927-1928	C1	892 F	3 257,75 F	32 641, 9 F
	C2	849,75 F		
	C3	654,5 F		
	C4	861,5 F		
1928-1929	C1	742,75 F	3 614,25 F	34 064, 45 F
	C2	952 F		
	C3	1 015 F		
	C4	904,5 F		
1929-1930	C1	940 F	3 894 F	32 533 F
	C2	868 F		
	C3	1176 F		
	C4	910 F		
1930-1931	C1	705,5 F	3 199,5 F	13 475 F
	C2	968 F		
	C3	698 F		
	C4	828 F		
1931-1932	C1	1 122 F	2 283 F	16120 F

	C2	1 161 F		
1932-1933	C1	834 F	4 404 F	39 899 F
	C2	553 F		
	C3	544 F		
	C4	2 473 F		

ANNEXE n°15

Subventions versées à la Schola entre 1920 et 1933

(ASCN, livres de comptes)

saison	Organisme et sommes versées, dates versements	total
1920-1921	Municipalité : 3 000F + 7 000 F (janvier, mars) Conseil général : 3 000F+2 500 F (avril) État : 200 F (avril)	15 700 F
1921-1922	Municipalité : 3 000 F+1 000 F +7 000 F (janvier, avril) Conseil général : 2 500 F+ 1 000 F (mai) État : 200 F décembre)	14 700 F
1922-1923	Municipalité : 3 000 F+7 000 F+2 000 F (février, avril) Conseil général : 2 500 F (mars) État : 200 F (mars) Havas : 7 000 F	14 700 F
1923-1924	Municipalité : 5 000 F + 7 000 F (avril) Conseil général : 2 500 F (mars)	14 500 F
1924-1925	Municipalité : 12 000 F (mars) Conseil général : 2 000 F (mars)	14 500 F
1925-1926	Municipalité : 12 000 F (mars) conseil général : 2 500 F (mars)	14 500 F
1926-1927	Municipalité : 12 000 F (mars) + 3 000 F (juillet) Conseil général : 2 500 F (mars)	17 500 F
1927-1928	Municipalité : 12 000 F (mars) Conseil général : 2 500 F (mai)	14 500 F
1928-1929	Municipalité : 12 000 F (mars) Conseil général : 2 500 F (mai)	14 500 F
1929-1930	Municipalité : 8 000 F+10 000 F (février, mars) Syndicat d'initiative : 4 000 F (février)	37 000 F

	Conseil général : 5 000 F (avril)	
1930-1931	Municipalité : 15 000 F+5 000 F (mai, mars) Syndicat d'initiative : 4 000 F (mars) Conseil général : 5 000 F (avril)	29 000 F
1931-1932	Municipalité : 5 000 F (mars) Syndicat d'initiative : 4 000 F (février) Conseil général : 5 000 F (mars)	14 000 F
1932-1933	Municipalité : 15 000 F+9 000 F+5 000F+1 000F (novembre, janvier, février, avril) Syndicat d'initiative : 4 000 F (janvier) Conseil général : 5 000 F (février)	40 000 F

ANNEXE n°16

**Pourcentages des subventions par rapport aux recettes
de la saison 1920-1921 à 1932-1933**

saison	recettes totales	subventions	% subventions/recettes
1920-1921	69 970 F	15 700 F	22,57%
1921-1922	91 304,25 F	14 700 F	16,10%
1922-1923	85 533,55 F	14 700 F	17,19%
1923-1924	75 827,90 F	14 500 F	19,12%
1924-1925	77 561,40 F	14 500 F	18,69%
1925-1926	86 845,10 F	14 500 F	16,70%
1926-1927	94 360,80 F	17 500 F	18,55%
1927-1928	88 814,20 F	14 500 F	16,33%
1928-1929	96 534,20 F	14 500 F	15,02%
1929-1930	119 018,95 F	37 000 F	31,09%
1930-1931	105 320 F	29 000 F	27,53%
1931-1932	72 250,90 F	14 000 F	19,38%
1932-1933	111 171,55 F	40 000 F	35,98%

ANNEXE n°17

Tableau général des dépenses de la Schola de 1920 à 1933

Saisons	1920-1921	1921-1922	1922-1923	1923-1924	1924-1925	1925-1926	1926-1927	1927-1928	1928-1929	1929-1930	1930-1931	1931-1932	1932-1933
Chef, solistes	20 610 F	22 650 F	29 800 F	30 861 F	19 981 F	24 865 F	37 392 F	17 275 F	25 271 F	26 050 F	26 400 F	11 100 F	29 184 F
Hotels chef, solistes	315 F	1 166 F	1 792 F	255 F	186 F	259 F	49 F	315 F	671 F	532 F	1 262 F	292 F	333 F
Orchestre	16 893 F	23 353 F	23 373 F	24 927 F	21 506 F	23 645 F	25 814 F	29467 F	32 509 F	40 543 F	37 432 F	18 822 F	38 233 F
Cadeaux	2 249 F	1 823 F	1 132 F	3 667 F	178 F	792 F	868 F	6 673 F	3 457 F	2 778 F	3 089 F	1 750 F	3 897 F
Chef choeur	3 125 F	4 180 F	5 410 F	2 167 F	/	2 000 F	/	/	/	6 000 F	6 000 F	6 000 F	6 000 F
Choristes hommes	1 642 F	1 584 F	3 302 F	2 791 F	1 850 F	1 866 F	1 446 F	1 869 F	2 280 F	3 066 F	204 F	1 123 F	1 313 F
Bureau bienfaisance	5 814 F	7 767 F	6 976 F	9 172 F	5 993 F	8 262 F	7 361 F	4 764 F	5 358 F	8 813 F	5 019 F	2 374 F	4 031 F
Droits auteurs	2 037 F	3 414 F	2 893 F	2 870 F	2 732 F	3 786 F	3 197 F	3 581 F	3 863 F	1 500 F	4 385 F	2 674 F	4 840 F
Partitions	2 199 F	3 993 F	2 791 F	3 635 F	4 692 F	3 576 F	421 F	7 448 F	5 545 F	3 082 F	2 061 F	6 171 F	1 514 F
Imprimeur	5 332 F	5 123 F	6 983 F	3 410 F	3 805 F	1 643 F	2 247 F	4 297 F	3 441 F	5 272 F	5 120 F	3 004 F	4 611 F
Affichage	209 F	330 F	455 F	646 F	548 F	398 F	545 F	774 F	981 F	1 049 F	1 131 F	557 F	661 F
Locations de salles	1 361 F	567 F	2 973 F	2 052 F	1 081 F	953 F	1 476 F	863 F	2 929 F	1 696 F	940 F	651 F	60 F
Location piano	1 594 F	1 315 F	1 307 F	1 062 F	960 F	724 F	130 F	880 F	930 F	1 831 F	635 F	1 461 F	342 F
Frais soirée	3 150 F	2 721 F	2 385 F	2 885 F	5 392 F	7 655 F	8 075 F	7 986 F	4 743 F	5 776 F	5 339 F	2 629 F	4 628 F
Secrétariat	562 F	576 F	1 063 F	658 F	585 F	985 F	1 335 F	1 353 F	2 250 F	1 432 F	2 040 F	1 132 F	42 F
Total dépenses*	71 893 F	91 200 F	85 910 F	109 310 F	82 240 F	87 545 F	94 360 F	82 814 F	96 534 F	119 019 F	105 320 F	72 251 F	111 172 F

*Certaines dépenses n'apparaissent pas dans ce tableau : frais de port et de correspondance, factures téléphoniques, frais de transport des artistes, pourboires, étrennes, commission agents artistiques, voyages de Marguerite Le Meignan, remboursement d'emprunts bancaires etc.

ANNEXE n°18

Affiches de quelques concerts

Année	Date	Numéro du concert	Chef d'orchestre	Grande affiche, dimension, nombre ; imprimeur	Affiche-concert : nombre ; imprimeur	Principale œuvre ou soliste
1920	24-II	25	Ph. Gaubert	80X120 ; 55 ; ANA	50 ; i. de Lajarte	Œuvres variées
1921	27-IV	31	Büsser	60X160 ; 40 ; ANA	28 ; affich. Courbet	<i>Damnation de Faust</i> (Berlioz)
1924	14-III	48	Lacerda	60x160 ; 34 ; ANA	100 ; i. commerce	Œuvres variées
	7-V	50	Lacerda	60X160 ; 34 ; ANA	100 ; i. commerce	<i>Passion selon saint-Jean</i>
1925	23-XI	59	Flament	60X160 ; 44 ; ANA	40 ; affich. Courbet	<i>Damnation de Faust</i>
	18-XII	61	Golschmann	60X160 ; 40 ; ANA	45 ; affich. Courbet	S. Verbitzky
1926	22-I	62	Golschmann	Facture perdue	40 ; affich. Courbet	J. Iturbi
	29-XI	66	Lacerda	60X160 ; 94 ; ANA	Pas de facture	<i>Passion Saint-Jean</i>
	20-XII	67	Lacerda	60X160 ; 50 ; ANA	40 ; affich. Courbet	<i>Orfeo</i> (Monteverdi)
1927	18-II	68	Paray	60X160 ; 68 ; ANA	Pas de facture	Ch. Panzera
	6-IV	69	Lacerda	60X160 ; 30 ; ANA	53 ; affich. Courbet	<i>Messe en si</i> (Bach)
	12-XII	70	Wolff	60X160 ; 35 ; ANA	40 ; affich. Courbet	S. Berriau
1928	20-I	71	Georgesco	60X160 ; 62 ; ANA	40 ; affich. Courbet	M. Candela
	17-II	72	Kunc	60X160 ; 43 ; ANA	52 ; affich. Courbet	A. Koubitzky
	26-III	73	Lacerda	60X160 ; 32 ; ANA	50 ; affich. Courbet	<i>Magnificat</i> (Bach)
	10-XII	74	Starum	60X160 ; 45 ; ANA	Pas de facture	M. Bunlet
1929	18-I	75	Wolff	60X160 ; 45 ; ANA	50 ; affich. Courbet	S. Berriau
	22-II	79	Loiteq	60X160 ; 45 ; ANA	50 ; affich. Courbet	A. Cortot
	18-III	80	Flament	60X160 ; 47 ; ANA	50 ; affich. Courbet	<i>L'enfance du Christ</i> (Berlioz)
	9-XII	83	Spaanderman	60X160 ; 45 ; ANA	47 ; affich. Courbet	Programme russe
1930	17-I	84	Horenstein	Facture perdue	56 ; affich. Courbet	M. Soyer
	14-II	85	Baton	Facture perdue	41 ; affich. Courbet	M. Tagliaferro
	31-III	86	Horenstein	60X160 ; 40 ; ANA	45 ; affich. Courbet	<i>Oratorio de Noël</i> (Bach)

	17-XII	88	Boer		60X160 ; 50 ; ANA	100 ; i. de Lajartre	S. Balguerie
1931	16-I	89	Baton		Facture perdue	45 ; affich. Courbet	J. Cros
	20-II	90	Inghelbrecht		60X120 ; 50 ; ANA	45 ; affich. Courbet	G. Hekking
	23-III	91	Hoësselin		80X120 ; 50 ; ANA	45 ; affich. Courbet	Mozart (<i>Requiem</i>)
1932	1-II	92	Inghelbrecht		60X160 ; 45 ; ANA	50 ; affich. Courbet	Festival d'Indy
	14-III	93	Desormière		60X160 ; 45 ; ANA	50 ; affich. Courbet	Programme varié
	5-XII	94	Hoësselin		60X160 ; 40 ; ANA	50 ; affich. Courbet	<i>Requiem</i> (Verdi)
1933	20-I	95	Wolff		60X160 ; 50 ; ANA	Pas de facture	Programme varié
	24-II	96	Mitropoulos		Facture perdue	61 ; affich. Courbet	G. Arcouët
	3-IV	97	Pierné		Facture perdue	40 ; affich. Courbet	<i>Saint François d'Assise</i> (Piermé)
1934	26-XI	104	Baton		60X160 ; 52 ; ANA	50 ; affich. Courbet	<i>Damnation Faust</i>
1935	21-I	105	Van Raalte		60X160 ; 42 ; ANA	52 ; affich. Courbet	Bach et Haendel
	1-III	106	Monteux		Facture perdue	50 ; affich. Courbet	Programme varié
	1-IV	107	Freitas Branco (de)		60X160 ; 45 ; ANA	49 ; affich. Courbet	M. Dewander-Gabriel
1937	3-II	120	Évrard		60X160 ; 95 ; ANA	Pas de facture	J. Doyen
	15-III	122	Wolff		60X160 ; 90 ; ANA	Pas de facture	G. Maurice
1938	10-III	125	Wolff		80X120 ; 94 ; ANA	100 ; i. du progrès	<i>Hagoromo</i>
	4-IV	126	Munch		80X180 ; 95 ; ANA	Pas de facture	<i>St François d'Assise</i>
	12-XII	131	Horenstein		60X160 ; 95 ; ANA	100 ; i. du progrès	<i>Damnation de Faust</i>
1939	1-I	132	Raybould		120X40 ; 46 ; ANA	Pas de facture	<i>Didon et Énée</i> (Purcell)
	20-III	133	Pullman		60X160 ; 80 ; ANA	Pas de facture	<i>IXe symphonie</i> (Beethoven)
	28, 30-VI		G. Grovlez		60X160 ; 81 ; ANA	Pas de facture	<i>Samson et Dalila</i> (Saint-Saëns)

Abréviations utilisées :

ANA : agence nationale d'affichage, affichage municipal des principales villes de France ; 5, rue de Santeuil ; Nantes.

i: imprimerie ;

affich. : affichage

ANNEXE n° 19

Illustration des programmes de salle

Date	Titre de l'illustration	Artiste(s)	Époque
14-I-1921	Le Calvaire	P. Véronèse	1528-1588
15-XII-1921	La Nativité	Piero della Francesca	Vers 1415-1492
8-II-1921	Les voix du tocsin	A. Maignan	1845-1908
27-IV-1921	Portrait de Berlioz (photographie de Reutlinger?) lithographie ?	P. Maurou	1848-1931
29-XI-1921	L'ouïe	E. Bouchardon	1698-1762
10-I-1922	La belle espagnole	F. Goya	1746-1828
6-III-1922	Saint Christophe	Gravure sur bois 1423	
19-V-1922	Portrait de J. S. Bach	D'après le portrait de la bibliothèque de Leipzig	
29-XI-1922	Le Miracle des roses		
18-XII-1922	Danse pastorale	J.B. Corot	1796-1875
19-I-1923	Le génie de la musique de Wagner	H. Fantin-Latour	1836-1904
16-II-1923	Schéhrazade	H. Laville	Né en 1916
21-III-1923	Les anges musiciens	Piero della Francesca	Vers 1415-1492
21-XII-1623	Le donneur de sérénade	J.B.Greuze	1725-1805
21-I-1924	La cité de Dieu	Manuscrit du quinzième siècle	
15-II-1924	Le vaisseau fantôme	G. Doré	1832-1883
14-III-1924	La Musique	P. Mignard ; gravure de C. Vermeulen	1612-1695 ; vers 1644-1708
7-IV-1924	Le Calvaire	V. Fernandes	Vers 1475-vers 1541
7-V-1924	Mater dolorosa	E. Carrière	1849-1906
12-XII-1924	Phaéton foudroyé par Jupiter		
23-I-1925	La danse des morts	D'après Méryan (?)	
20-II-1925	La Sulamite recevant les présents de Salomon		

9-III-1925	Parsifal- évocation de Kundry	D'après Fantin-Latour	1936-1904
30-III-1925	Le Messie	D'après A. Corrége	1489-1534
23-XI-1925	Faust et Marguerite	D'après lithographie de Delacroix	1798-1863
18-XII-1925	La danseuse espagnole	J. Sargent	1856-1925
22-I-1926	La musique sacrée	R. Sanzio dit Raphael	1483-1520
22-III-1926	Ecce Home	École portugaise fin quinzième siècle	
1-IV-1926	Mater dolorosa	E. Carrière	1849-1906
29-XI-1626	l'Ascension	D'après A.L. de Sequeira	1768-1837
20-XII-1926	La belle espagnole	F. Goya	1746-1828
18-II-1927	L. V. Beethoven		
6-IV-1927	Le triomphe du Christ	Gravure sur bois A. Düter	1471-1528
12-XII-1927	Le roi David	D'après Raphaël (1615)	1483-1520
20-I-1928	Jeune femme valaque	D. Lancelot	Dans un ouvrage de 1868
17-II-1928	La procession du Rocio		
26-III-1928	Magnificat	S. Botticelli	1445-1510
10-XII-1928	Saint-Sébastien et Saint-Bernardin	F. di Lorenzo	1440-1522
18-I-1929	L'accord	D'après A. Watteau	1684-1721
22-II-1929	Pacific 231	Simone Sourdis	Née en 1901
18-III-1929	Le repos en Égypte		
9-XII-1929	Intérieur russe	S. Soudeikine	1882-1946
17-I-1930	Fontaine romaine	photo	
14-II-1930	Albert Roussel	D'après une photo	1868-1937
31-III-1930	La Nativité	J. Palma le Vieux	Vers 1480-1528
17-XII-1930	La musique et l'inspiration	G. Moreau	1826-1898
16-I-1931	En Kerneo		
20-II-1931	Bolero	G. Doré	1832-1883
23-III-1931	Mozart chantant son Requiem	T.W.Shields	Photogravure de 1885
1-II-1932	Vincent d'Indy (1851-1931)	Photo de B. Lipnitzki	1887-1971

14-III-1932	La musique sacrée	P. ou L.P. Hebert ; gravé par E. J. Hähnel	1804-1869 ou 1850-1917 ; 1811-1891
5-XII-1932	« ils se regardèrent pour marier... »	J.M. Moreau le Jeune	1741-1814
20-I-1933	Le défilé de la hache	P. Buffet	1864-1941
27-II-1933	Statue d'Athéna	Myron	Cinquième siècle avant J.C.
3-IV-1933	Saint-François bénit les oiseaux	A. di Bondone dit Giotto	1266-1336
24-XI-1933	Le méchant enfant	K. Häberlin	1870-1954
22-I-1934	Beethoven composant la Messe en ré	J.K. Stieler	1781-1858
19-II-1934	L'adoration des bergers	D. Ghirlandajo	1449-1494
19-III-1934	Apothéose du Christ	D. Thotokopoulos dit El Greco	1541-1614
26-XI-1934	Faust	E.	1798-1863
21-I-1935	Portrait de Jean-Sébastien Bach	E.G.Haussmann	1695-1774
1-III-1935	Beethoven composant ses symphonies	L. Balestrieri	1872-1958
1-IV-1935	caravelle	Dessin de H. Abeille in P. de Laget « Portugal » 1932	
10-II-1936	La musique et l'inspiration	G. Moreau	1826-1898
4-III-1936	Photo de Ione et Brieux, « de l'Opéra »	Studio Piaz-Paris	
30-XI-1936	Débarquement de C. Colomb	T. de Bry	1528-1598
3-II-1937	Sainte-Cécile	Hebert P. ou L.P.	1804-1869 ou 1850-1917
15-II-1937	Les anges musiciens	P. Sanzio dit Raphael	1483-1520
4-IV-1938	Saint-François bénit les oiseaux	A. di Bondone dit Giotto	1266-1336
12-XII-1938	La musique et l'inspiration	G. Moreau	1826-1898
20-II-1939	Portrait de Beethoven- 1910		
1-VII-1945	La fée des neiges	J. Bruneau	1921-2001
25 au 28-V-1946	Le bonhomme hiver	J. Bruneau	1921-2001
8,9,11-VII-1946	Carmen	J. Bruneau	1921-2001

ANNEXE n°20

Liste des rédacteurs des biographies des artistes et des notices des programmes de salle

Date du programme	Biographie des artistes	Rédacteur des notices
1921-14 janvier	Charles Tournemire, Gontran Arcouët, Charles Hubert	anonyme
1921-8 mars		Ch. van den Borren (extrait de <i>L'Indépendance hebdomadaire de Bruxelles</i> , novembre 1912.)
1921-27 avril		Charles Malherbe
1921-29 novembre		F. M.
1921-13 décembre		E. Schneider, F.M., Angers Artiste, V. d'Indy : <i>César Franck</i>
1922-10 janvier		F.M.
1922-6 mars		P. de Bréville
1922-19 mai		Paul le Flem
1922-28 novembre		Rhené Baton
1922-18 décembre		Charles Tenroc
1923-19 janvier		William C. Ward
1923-16 février		Étienne Destranges
1923-21 mars		G. P.
1923-21 décembre	Koussevitzky	anonyme
1924-21 janvier		anonyme
1924-15 février	Pierre Sechiari	anonyme
1924-14 mars	F. de Lacerda	anonyme
1924-7 avril	F. de Lacerda	Paul le Flem
1924-7 mai	F. de Lacerda (interview du <i>Phare</i>)	F. de Lacerda
1924-12 décembre		Jules Combarieu
1925-23 janvier		Adolphe Boschot (extrait de <i>Un romantique sous Louis-Philippe</i>)

1925-20 février		F. M.	
1925-9 mars		Ch. Malherbe	
1925-30 mars	1925	anonyme	
1925-23 novembre		P. Landormy	
1925-18 décembre		anonyme	
1926-22 janvier		L. Bourgault-Ducoudray Marcel Courtonne (pour son oeuvre)	
1926-22 mars		anonyme	
1926-1 ^{er} avril		Aucune notice	
1926-29 novembre		A. Lavignac	
1926-20 décembre		anonyme	
1927-18 février		A. Boschot, J.G. Prodhomme, É. Destranges	
1927-6 avril		P. le Flem	
1927-12 décembre		anonyme	
1928-20 janvier		anonyme (extrait du <i>Guide du concert</i>)	
1928-17 février		anonyme	
1928-26 mars		Aucune notice	
1928-10 décembre		L.R. et <i>La semaine musicale</i>	
1929-18 janvier		anonyme	
1929-22 février		Ch Malherbe ; Honegger pour <i>Pacific 231</i>	
1929-9 décembre		L.R.	
1930-17 janvier		Ch. Malherbe ; S.M. ; L.R.	
1930-14 février		L.R. et P.L.F.	
1930-31 mars		L.R.	
1930-17 décembre		L.R.	
1931-16 janvier		L.R.	Louis Vuillemin
1931-20 février		Extrait de <i>La Semaine Musicale</i> ; L.R. : Inghelbrecht pour son oeuvre	

1930-31 mars		L.R.	
1930-26 juin		anonyme	
1930-17 décembre		L.R.	
1931-23 mars		L.R.	
1932-1 ^{er} février	Vincent d'Indy	L.R.	
1932-14 mars	Jean de la Ville de Mirmont	L.R.	
1932-5 décembre		L.R.	
1933-20 janvier	Albert Wolff	L.R.	
1933-24 février	Dimitri Mitropoulos	L.R.	
1933-3 avril	Gabriel Pierné	Paul Landormy	
1933-24 novembre		L.R.	
1934-22 janvier		L.R.	
1934-19 février		Louis Rouche	
1934-19 mars		Louis Rouche	
1934-26 novembre		André Feildel	
1935-21 janvier		Ch. Malherbe ; André Feildel	
1935-1 ^{er} mars		Ch. Malherbe, André Feildel	
1935-1 ^{er} avril	F. de Lacerda	J.G-B, A Lopes Vieira, André Feildel	
1935-19 juin, 3 et 10 juillet		Aucune notice	
1935-18 novembre		Aucune notice	
1936-10 février		anonyme	
1936-4 mars	Jane Évrard	R et M	
1936-1 ^{er} juillet		Aucune notice	
1936-5 juillet		Aucune notice	
1936-8 juillet		Aucune notice	
1936-30 novembre		Paul Claudel et M.M.	
1937-6 janvier		Aucune notice	

1937-3 février		anonyme
1937-15 mars		Alfred Bruneau, <i>La semaine musicale</i>
1937-30 juin, 2 et 3 juillet		Aucune notice
1938-9 février		Aucune notice
1938-10 mars		G.C.
1938-4 avril		Paul Landormy
1938-27 mai		Aucune notice
1938-29 juin, 1 ^{er} juillet		anonyme
1938-12 décembre		D'après A. Boschot
1939-1 ^{er} février		anonyme
1939-20 mars		Edmond Vermeil
1939-29, 30 juin		Aucune notice
1941-11, 12, 13 juillet		Aucune notice
1942-23, 24 février		Aucune notice
1942-7 décembre		Extrait de <i>Le cœur de Mozart</i> d'Imré Gyomay
1943-12 avril		D'après Paul le Flem
1943-31 mai		Charles Malherbe
1945-24 mars		anonyme
1945-28 avril		anonyme
1945-1 ^{er} juillet		P.G.
1946-25 au 28 mai		P.G.
1946-8, 9, 11 juillet		P.G.
1947-28 mars		anonyme

ANNEXE n°21

(ASCN, dossier 6 janvier 1937)

Projet de scénario :
« Une soirée chez les grandes vedettes »
avec le concours du Dany's orchester

Au fond de la scène le tapis gris
Devant ce tapis, une énorme contrebasse pouvant s'ouvrir par des charnières,
escaliers, praticables

La scène est vide au lever de rideau. Danielle s'avance seule jusque le devant de la scène et donne à l'orchestre le signal du départ.

1° L'orchestre [joue] le premier motif des Cadets et Danielle dirige.

Puis l'orchestre s'arrête et, alternativement, chaque instrument de cuivre joue le même motif note par note et, à chaque note un enfant sort de la contrebasse et vient se placer derrière Danielle qui continue à donner le signal pour chaque note. Le dernier des 15 enfants étant sur scène, il y a un point d'orgue, pendant lequel les enfants se retournent dos au public, laissant voir l'inscription DANY'S ORCHESTER.

2° Les enfants gagnent leurs places et pendant ce temps apparaissent deux gommeuses qui font une danse acrobatique. Ensuite les gommeuses montent sur les praticables et se mettent auprès des deux contrebasses réelles dont elles feront semblant de jouer.

3° L'orchestre joue *Si ma famille*

4° Janine et Marie-José Leroux sont sorties en coulisse et reviennent pour le tango argentin, accompagné par un accordéon sur le tango *El Relicario*

5° Coco Dumothier met le chapeau de Maurice Chevalier et fait son entrée pendant que l'orchestre joue *Un tout petit peu*

6° Scène des marins. Les enfants mettent un béret et jouent soit *Valparaiso*, soit *la chanson de Jean Bart* de Ladmirault. On pourrait avoir une flottille de petits bateaux que les enfants traîneraient par une ficelle¹³⁹⁸.

7° Entrée de Mireille et des trois gendarmes (Françoise Vieux, Michel Kerr, Madeleine Pichelin, Jacky Fuller) Mireille chante

8° *Bonsoir madame la lune*, Danielle met une collerette et un calot et prend une guitare. Une scholiste chante en coulisse¹³⁹⁹. Scène mise au noir, éclairage bleuâtre seulement sur Danielle et sur Denise Lambin, également avec une collerette et un calot, montée sur un praticable et passant la tête dans le croissant.

Saluts

9° Sur la marche du *Rêve blond* entre Mistinguett (G. Condroyer) et quatre boys : Paule Adam, Élisabeth Debroise, Françoise Bourgeois, Nicole Savary qui dansent avec Miss

10° Ghislaine Condroyer présente les vedettes en chantant sur les paroles de

1398 Marguerite Le Meignen a rajouté au crayon « Normandie. » Sur le programme on lit : « le canoë "Normandie" a été prêté par la maison ROYAL-SPORT, 29, rue du Calvaire. »

1399 Sur le programme on lit : une voix, Alfred Hervo.

Sauvaget et musique *C'est vrai*.

Greta Garbo

Gaby Morlay

Anabelle

Victor Boucher

Bach

Laurel

Hardy

Marlène

Georgette Chesnard

Hélène Bourricand

Solange Kerr

Anne-Marie Robida

Jacqueline Fabre

Danielle Pasquier

Janette Muller

Marie-Françoise Aubert

11° Danse des vedettes et descente de l'escalier par Cécile Sorel (Monique Fatras.) Peut-être conviendra-t-il de faire ôter les têtes [masques] pour le salut final.

Noms des 15 boys ; chef, Danielle Adam¹⁴⁰⁰

1400 Au concert remplacée par Jacky Fuller

ANNEXE n°22

LES ENFANTS A BETHLÉEM Circulaire distribuée aux enfants choristes

(ASCN, dossier 1923)

Répétitions jeudi 15 février à 14h avec les solistes rue Deshoullières
 samedi 17 février à 16h30 avec M. Wolff

Répétition générale dimanche matin 18 février au théâtre Graslin.

Les enfants devront être arrivés au théâtre par la conciergerie rue Molière à 9h ½, ayant leur carte d'entrée épinglée sur leur manteau.

Des dames désignées les recevront et s'occuperont d'eux.

A midi les enfants seront photographiés sur les marches du théâtre place Graslin et remis à leurs familles ensuite.

CONCERT

Les enfants devront être arrivés au théâtre Graslin pour 20h par la conciergerie du théâtre avec leur carte épinglée sur leur manteau. Ils chanteront pendant la première partie du concert et, à l'entracte, ou bien ils pourront aller écouter la seconde partie du concert dans la salle, ou bien, si les parents le préfèrent, on les tiendra à la disposition de ceux-ci, dans le foyer près de la conciergerie du théâtre. Dans tous les cas, aucun enfant ne sera autorisé à quitter le théâtre, après le concert, sans avoir été confié à une grande personne.

RECOMMANDATIONS

Il est recommandé d'être très sage dès qu'on sera sur scène, de ne pas faire de signes aux gens qui seront dans la salle, de regarder le chef pour bien faire tous les départs, de se lever et de s'asseoir tous ensemble au signal du chef et sans bousculade.

Enfin il est très recommandé de prendre, avant de venir au théâtre, toutes les "précautions" nécessaires pour ne pas être obligé de sortir pendant le concert.

Le jeudi suivant, 21 février, les enfants sont invités à venir encore une fois 12 rue Deshoullières à 14h pour tirer le phono... La carte d'entrée servira pour ce tirage, donc il est bien recommandé de ne pas la perdre.

Les enfants devront remettre leur musique après avoir chanté, aux dames qui se chargeront d'eux et, en cas d'oubli, il est indispensable de la rapporter 2 rue Copernic dès le lendemain.

Une ordonnance municipale interdisant l'entrée des coulisses à toute personne autre que les exécutants, les parents ne pourront être autorisés à y entrer, mais ils pourront avoir toute confiance en les dames désignées pour s'occuper de leurs enfants ;

Tout enfant qui ne pourrait présenter sa carte au contrôle très sérieux qui sera fait dimanche matin et lundi soir, risquerait de ne pas participer au concert.

Madame Le Meignen compte sur la discipline et le talent de tous les chanteurs de la Schola enfantine.

ANNEXE n°23

Lettre adressée à Émile Jaques-Dalcroze, le 6 août 1936

(ASCN, dossier 1936)

Monsieur et cher maître,

N'ayant pas l'honneur de vous connaître, je n'ai pas osé vous écrire, mais devant le succès considérable qu'a obtenu *Le Jeu du feuillu*, je crois vous être agréable en me faisant l'écho (bien que ce ne soit pas très modeste de ma part...) de l'enthousiasme que votre œuvre charmante a suscité à Nantes.

Il y a bien des années que je songeais à monter *Le Jeu du feuillu* mais je vous avoue que j'hésitais beaucoup à le faire, craignant, si je ne disposais pas d'éléments bien dressés, de transformer ce petit chef d'œuvre en une pièce de « patronage ». Je déteste les « à peu près » et ne voulais sous aucun prétexte y céder.

Tout ceci exposé très franchement, et tout en ignorant comment on réalise *Le Feuillu* en Suisse, je viens vous dire ma joie d'une réussite totale qui a fait la stupéfaction du public nantais. Au lever de rideau, le décor était féerique. En plus de ce décor, tout était orné de guirlandes à profusion et un magnifique cerisier (vrai) comptait environ 1 500 cerises faites par mes collaborateurs et moi. Au fond de la scène, à vingt mètres de la rampe le trône du roi et de la reine et toute la scène préparée avec des praticables, permettait un large déploiement de la figuration comprenant 200 enfants de 3 à 15 ans.

La soirée n'a été qu'une longue ovation. Nous avions un roi de 8 ans et une reine de 7, chantant à ravir. Un ballet des maientzettes de 24 danseuses, en tarlatane jaune citron, deux danseuses faisant une variation sur le deuxième couplet, et une "étoile" de 14 ans en "tutu" blanc à la russe, puis 24 enfants de 3 à 5 ans, costumés en liserons qui ont été étonnants, chantant, dansant et mimant sans aucune aide. Je les avais fait arriver en brouettes, des petites brouettes peintes en vert pâle et poussées par des jardiniers. Puis 12 danseuses pour les cerises, corsages de satin bois, jupes à cerceau verts lumière, bois, avec bordure rouge, bonnet vert et bois garni de cerises, et bouquets au corsage, corbeille de vannerie dorée. Les fous avec costume mi-partie à carreaux, mi-partie en étoffe unie, petit gilet, large cravate. Les vieux et vieilles, celles-ci avec de larges jupes à crinoline, et enfin les gens du Papegay dont l'arrivée au milieu des projecteurs admirablement au point a soulevé la salle aux deux représentations. 24 garçons dont le chef de 1,80 m, culottes jaunes, bottes lacées rouges, veste en étoffe à dessin cachemire, avec des énormes manches, rouges, bleues et blanches, chapeau tyrolien et arbalète sur l'épaule...

Pour l'hymne au printemps, changement de décor à vue, et défilé des saisons, de la pluie en cape armée d'un parapluie rouge, des roses, avec des petites filles ravissantes, la neige un couple de 4 ans un hiver frileux, très amusant, une fée du printemps en mousseline rose jusqu'aux pieds, toute sa robe garnie de guirlandes de roses, et enfin quatre hirondelles, battant de l'aile et costumées bien près de la vérité.

Les chœurs ont été chantés selon la partition à trois voix. Il n'y a pas eu une faute. Tous les enfants ont vraiment pris part à l'action et la soirée a été admirable.

Aussi, je compte bien donner une reprise en octobre et si vous pouviez y assister, la joie de tous serait grande.

Je viens d'écrire à M. Rouard de m'envoyer *Riquet à la houppe* que je veux monter au printemps, mais sur le catalogue, je ne vois pas d'orchestration... Or le cadre du théâtre Graslin exige l'orchestre et nous ne pouvons, surtout maintenant, faire moins bien que la première fois. Je me permets donc de vous demander si vous comptez orchestrer *Riquet* ou si vous

m'autoriseriez à m'en occuper ;

Je vous envoie le programme du *Feuille* ainsi que des extraits de presse qui, je l'espère, vous intéresseront, bien qu'ils ne disent pas la moitié de ce qu'ont été les réactions de la salle !!

ANNEXE n°24

« Lettre de Paul Greslé à Madame Le Meignen, Sainte-Pazanne, ce 5 février 1936 »

(ASCN, dossier 1936)

[...] Après étude de la mise en scène, voici ce que je pense.

1° personnages. Suivre les indications de la mise en scène dont j'ai relevé le détail.

2° costumes. Se baser sur les croquis du livret. J'ai cru bon de noter les couleurs en conservant le vert jaune (bourgeon naissant) comme teinte obligée de tous les costumes. Je joins un croquis pour les arquebusiers [ne se trouve pas dans le dossier de la Schola] dont le dessin ne figure pas au livret.

3° A mon avis il est bien préférable de monter un décor. Graslin a tout ce qu'il faut à ce sujet et je connais assez exactement les possibilités de sa scène. Une mise en scène moderne ne semble pas possible à cause du caractère trop nettement suisse de l'œuvre, ce qui exige un plein air montagnoux qui évidemment pourrait être traité de façon moderne mais alors il faudrait faire les frais d'un décor. Il vaut donc mieux utiliser les ressources de Graslin qui d'ailleurs possède un assez joli décor de roses (style printanier.)

ANNEXE n°25

Costumes de *Snegourotchka*

(ASCN, dossier 1945)

1 jupe de soie blanche
1 corsage de soie blanche avec manches de velours
1 tenue de velours blanc
1 paire de gants blancs

1 corsage de voile de soie blanc à manches longues
1 boléro de satin blanc
1 fichu de tête en satin blanc
1 ceinture de satin blanc

1 corsage de voile blanc
1 fichu avec velours bleu et bordeaux
1 plastron même garniture
1 tablier de satin blanc, même garniture
1 plastron de satin blanc même garniture

1 gilet de satin vert
1 haut de combinaison blanc
1 ceinture de soie blanche
1 couronne de fleurs multicolores

1 jupe de soie blanche garnie de plumes blanches
1 jupe de dessous crinoline
1 col de satin blanc coulissé
1 cape de satin blanc
1 couronne diadème de fleurs blanches

Costume de la fée printemps

1 robe de voile vert pâle
1 jupe de dessous crinoline
1 diadème de capucines

Costume de Lel

1 culotte large satinette verte
1 blouse de soie blanche avec velours chartreuse

Costumes des oiseaux

1 maillot blanc 1 corsage satin blanc 1 cagoule blanche 1 paire de gants blancs	1 costume de page en soie blanche 1 toque en toile blanche avec satin or 1 paire de jambières blanches 1 paire de gants blancs
--	---

6 maillots noirs 6 corsages satin noir 6 capes satin noir 6 cagoules noires 6 paires de gants noirs	4 maillots de faunes 4 casaques 4 gants verts 4 chaussons cuir jaune
2 costumes velours bleu 2 paires de bas gris 2 cagoules	12 maillots faunes peints 12 casaques 12 ceintures 12 chaussons
18 costumes oiseaux 18 cagoules 18 paires de chaussons marron	1 jupe blanche apparition 1 corsage blanc 1 gilet satin vert
4 costumes de toile blanche 4 paires de jambières 4 cagoules bleu pâle avec tresses 4 paires de gants blancs 4 paires de chaussons blancs	8 jupes en voile brodé 8 corsages 8 boléros soie bleue 8 ceintures soie bleue
10 costumes de page toile blanche avec boutons et ceinture marron 10 toques blanches 10 bottes jambières moleskine blanche	8 jupes dessous tarlatane 6 jupes vertes 9 jupes blanches et vertes 7 robes soie et tarlatane verte 2 paires de souliers blancs pages

Accessoires

1 traîneau en bois	2 pichets de terre décorés
1 mannequin paille sur bâti spécial	7 petites casseroles de terre décorées
2 coussins velours rouge ronds	16 gouzli peintes en rouge
1 coussin de velours rouge long	1 banc de rondins
10 gobelets de terre décorés	2 pinceaux
3 plateaux de paille décorés	3 sacs de toile blanche décorés 1 ^{er} acte

Garnitures

15 couronnes de fleurs
1 couronne de bleuets Lel

ANNEXE n°26

Programme de l'émission radiodiffusée du 19 août 1935
Direction Louis Martin

(ASCN, dossier 1935)

Première partie

Wesley (S.), *Marche joyeuse*
Ganne (L.), *Les Forains* (grande suite)
Lederer (C.), *Claudine* (gavotte). — Paul Muller, Anaïs Hallez
Mignan (É.), *Sérénade nordique*. — Paul Muller, Anaïs Hallez
Barbirolli (A.), *Oblio Amoroso*
Nadaud (G.), *Trois chansons de 1850*, Vieille histoire ; Pierrette et Pierrot ; La meunière et le moulin. — Marthe Frey Cadio, Anaïs Hallez
Gauwin A.), *Polka des froufrous*
Wachs (P.), *La bien aimée*, valse
Colomb (A.), *Ballade de la lune*. — Paul Muller
Messenger (A.), Bernicat (F.), *Fantaisie sur François les bas bleus*

Entracte

Monologues par Joseph Peignon

Deuxième partie

Offenbach (J.), *La Belle Hélène*, quadrille
Wekerlin (J.B.), *Bergerette*. — Marthe Frey Cadio
Ganne (L.), *Les saltimbanques*, valse
Godard (B.), *La Vivandière*, la lettre. — Marthe Frey Cadio, Anaïs Hallez
Fetrás (O.), *Dominos roses*
Filippucci (E.), *Cortège nuptial*. — Paul Muller, Anaïs Hallez
Yvain (M.), Salabert (F.), *Fantaisie sur Kaiubas*
Strauss (J.), *Le Beau Danube bleu*

ANNEXE n°27

Élaboration progressive du programme du 3 février 1937 Direction : Jane Évrard

(ASCN, dossier 1936)

15 octobre 1936

Marguerite Le Meignen sollicite Jane Évrard pour un programme de 1h30 à 1h45 environ en deux parties. Elle lui demande quelles œuvres elle envisagerait. Elle-même pense au *Cortège d'Amphitrite* de Milhaud, une œuvre pour chœur bouche fermée et violoncelle solo de Diran Alexanian, dont elle ignore le titre, un chœur du père Donostian.

« *ce vendredi* » Jane Évrard aurait souhaité transposer à Nantes le programme qu'elle donne salle Gaveau le 5 décembre mais pense qu'il y aurait trop de chanteurs solistes à déplacer. Elle propose un programme avec de la musique française en première partie, de la musique espagnole en seconde partie. Elle pense à Couperin ou un autre compositeur de la même époque, un solo de violoncelle de Leclair, le *Cortège d'Amphitrite*, la *Sinfonietta* de Roussel. La seconde partie serait composée de deux pièces de Joachim Rodrigo, *Les Mystères de sainte Cécile* du père Donostia, *La Oracion del torero* de Turina.

20 octobre 1936

Marguerite Le Meignen rejette la *Sinfonietta* déjà jouée à Nantes. Elle ne souhaite pas une seconde partie entièrement espagnole. Elle pense à une œuvre pour triple quatuor vocal sans savoir laquelle et demande quel est le programme de Gaveau. D'accord pour Donostia ; elle suggère par ailleurs la *Chanson perpétuelle* de Chausson avec accompagnement de quatuor à cordes.

« *Ce vendredi* »

L'œuvre de Donostia semble impossible puisque le compositeur l'a emportée avec lui et on ignore actuellement son adresse. Jane Évrard rejette *Le Cortège d'Amphitrite* car l'effectif du chœur couvrirait celui des cordes. Elle ne souhaite pas une œuvre avec chant solo car elle trouve le programme trop riche en chant. Elle approuve le choix de la *Chanson perpétuelle* et envisage une œuvre pour violoncelle solo, par exemple les *Pièces en concert* de Couperin ou la *Sonate n°5 pour violoncelle* de Vivaldi ou *Sarabande et Tambourin* de Leclair ou l'*Andante* du

Concerto *pour violoncelle n°3* de Philippe-Emmanuel Bach. Elle regrette l'abandon de la *Sinfonietta* car elle met en valeur les cordes et plaît au public. Elle propose de remplacer la seconde partie espagnole par Bach ou Mozart ou un autre compositeur. Elle conseille aussi la *Suite Holberg* de Grieg. Son programme de la salle Gaveau est pour le moment secret.

23 décembre 1936

Marguerite Le Meignen demande à connaître les pièces proposées et le Honegger du 5 décembre à Gaveau. Elle se refuse à n'utiliser qu'une partie de son chœur. Elle pense engager Ninon Vallin pour la *Chanson perpétuelle*.

Courrier non daté

Jane Évrard propose à nouveau *Le Cortège d'Amphitrite*. Si Ninon Vallin n'était pas disponible, elle pense aux *Leçons des ténèbres* de Couperin, souhaitant au moins une des deux œuvres car c'est ce qu'elle aime diriger et c'est aussi ce que le public apprécie.

29 décembre 1936

Marguerite Le Meignen rejette ces deux propositions.

« Ce mardi »

Il doit manquer un courrier de Marguerite Le Meignen dans lequel elle ne veut pas de la transcription pour cordes des *Trois chansons* de Ravel que Jane Évrard a certainement fortement incité la directrice de la Schola à inscrire au programme. Elles seraient remplacées par *Deux danses (rumba et valse)* d'Yvonne Desportes, mais il faut copier la musique alors que Ravel est édité. Jane Évrard insiste encore lourdement pour imposer Ravel.

31 décembre 1936

Jane Évrard propose une pianiste ou une claveciniste pour jouer Haydn ou Mozart. Une autre possibilité serait le *Cinquième concerto brandebourgeois* avec madame Roesgen-Champion. Si elle était engagée, on pourrait peut-être lui demander de jouer ses *Danseries* composées spécialement pour l'orchestre Jane Évrard et alors peut-être viendrait-elle bénévolement [!] Ninon Vallin serait bien dans les *Six poèmes* d'Honegger.

11 janvier 1937

Marguerite Le Meignen a été informée par de la défection de Ninon Vallin. Elle veut la

remplacer par la pianiste Magda Tagliaferro ou une chanteuse, Modrakovska. Elle vante la beauté de l'*Adagio pour cordes* de Guillaume Lekeu.

« *Ce mardi* »

Jane Évrard fait de nouvelles propositions : l'un ou l'autre des *Concertos pour piano en fa* de Haydn, *Concerto en fa mineur* ou *Concerto en si bémol* de Haendel. Elle signale que le *Concerto pour piano en fa* majeur de Mozart nécessite des musiciens supplémentaires dans l'orchestre . D'autres œuvres sont énumérées : *Wedding cake*, *Caprice valse* de Saint-Saëns, et pour chant : la *Prière* de Caplet, la *Chanson perpétuelle* de Chausson, *Six poèmes* de Honegger, des mélodies de Fauré « plus des classiques. » La reprise du *Triptyque* de Tansman et de la *Sérénade* de Mozart lui permettraient de fournir un travail de répétition moins important. « On pourrait écrire "redemandé" ; ce sont deux succès dont nous sommes certaines. »

13 janvier 1937

Marguerite Le Meignen pense à un concerto pour piano de Haydn ou de Haendel, mais refuse Mozart : elle ne peut engager des musiciens supplémentaires, la composition de l'orchestre de la Schola ayant été fixée définitivement en début de saison. Si elle engage un pianiste, il n'y aura pas de chanteur soliste. Elle ne souhaite pas reprendre l'œuvre de Tansman déjà donnée mais propose *Cloche d'aube* de Georges Migot. Jandin, violoncelle solo, pourrait jouer un concerto. Un concerto grosso de Haendel ou l'*Adagio* de Lekeu conviendraient également.

17 janvier 1937

A nouveau, Marguerite Le Meignen refuse Ravel. Elle accepte les *Danseries* de Gervaise, la « fugue des géants » de Bach, la *Suite Holberg*, Rodrigo, Honegger, *Cloche d'aube* si cette partition a le temps d'être apprise. Elle fournit le titre d'autres œuvres : *Danses de Marosszék* de Kodaly, *Suite* de Janacek ou une œuvre pour violoncelle et orchestre.

« *Samedi* »

Jane Évrard conçoit le programme du 3 février avec les *Danseries*, *Aria-Choral* de Bach/Reger, la « fugue des géants », un concerto pour piano de Haydn ou de Haendel, la *Suite Holberg* pour la première partie. La seconde partie comprendrait *Sarabanda lejana* et *Villancico* de Joaquin Rodrigo, des pièces pour piano seul, les *Trois chansons* de Ravel, *Prélude, adagio, fughette* de Honegger. Beaucoup de ces œuvres sont en première audition à Nantes. Elle indique les pièces à copier.

21 janvier 1937

Marguerite Le Meignen a engagé Jean Doyen. La première partie du programme contiendrait les *Danseries*, *Aria-choral*, *Fugue des géants*, *rondo pour piano* de Mozart, *Wedding cake*, *Suite Holberg* ; la deuxième partie réunirait les deux pièces de Rodrigo, les *Variations sur un thème de Don Juan*, les *Trois chansons* de Ravel, *Cloche d'aube*, *Prélude sur le nom de Bach* de Honegger. « Je crois que nous tenons là un excellent et très attractif programme. »

« **Samedi** »

Jane Évrard souscrit à ce programme.

Le programme du 3 février 1937 se compose finalement de: Six danses de Gervaise, Aria, choral, fugue des géants de Bach/Honegger, Rondo pour piano et orchestre de Mozart, Wedding cake de Saint-Saëns, Suite Holberg de Grieg, Sarabanda lejana de Rodrigo, Trois chansons de Ravel/Holmès, des pièces pour piano seul (dont les Variations de Chopin sur Don Juan), Cloche d'aube de Migot, Prélude, Aria, fughette sur le nom de Bach de Honegger.

ANNEXE n°28
Programme du radio-concert symphonique
donné sous le patronage du comité nantais de radio-difusion
Grand théâtre de Nantes
Lundi 18 novembre 1935, 20h15

(ASCN, dossier 1935)

1. Haendel (G.F.), *Agrippina*, Ouverture
2. Corelli (A.), *Concerto grosso n°8* en sol mineur
3. Haydn (J.), *Symphonie* en sol majeur (indéterminée)
4. Rameau (J.P.), *Hippolyte et Aricie*, hymne à la Nuit
5. Beethoven (L. van), *Chant élégiaque*, op. 118
6. Beethoven (L. van), *Fantaisie chorale* op. 80 en ut mineur pour piano, chœurs et orchestre.
— Gontran Arcouët
7. Ladamirault (P.), *La Brière*, suite symphonique
8. Ladamirault (P.), *Le Matin*
9. Ladamirault (P.), *Printemps*
10. Ladamirault (P.), *Plantons le mai*
11. Guillon-Verne (C.), *Prélude à la montagne*. — Gontran Arcouët
12. Baton (R.), *En Bretagne*

ANNEXE n°29

Lettre de Marguerite Le Meignen à Paul Ladamirault
28 novembre 1931

(ASCN, dossier 1931)

Mon cher Paul,

Je pense que cela vous amuse de me faire fulminer après vous ???? en ces temps de vie chère c'est du moins une distraction économique !!!!!!!

Qu'est ce que vous racontez dans *L'Ouest* de ce matin ?... et que faudra-t-il donc dire pour arriver à vous faire comprendre plusieurs choses, à vous et à ceux qui décrètent sans avoir aucune idée des réalisations possibles !!!!!!!

1° Le chef unique ne peut pas être à Nantes un grand chef, pour les raisons suivantes, c'est que jamais une grande baguette ne s'établira ici pour donner quatre concerts, ce nombre ne présentant ni un intérêt artistique, ni un intérêt financier suffisants.

Un grand chef ne fera pas quatre fois le voyage de Nantes dans la saison pour diriger les quatre concerts, car il a autre chose à faire dans son centre d'activité.

2° Un chef unique... Cela ne nous donnera pas l'argent pour faire davantage de répétitions...

3° C'est une erreur de croire qu'un chef unique connaît mieux les ressources de son orchestre. Lorsque ce chef est de première classe, il sait dès le premier coup de baguette où sont les valeurs et les non valeurs de l'orchestre.

4° La Schola serait restée totalement inconnue si nous avions eu ici un chef à demeure ; c'est grâce aux chefs qui s'en retournent contents et désireux de revenir que la Société a pris de la valeur.

5° C'est grâce aux grands chefs que la Schola est devenue ce qu'elle est, ceci est indéniable. Souvenez-vous de ce que nous devons à l'enseignement de Rhené Baton pour les chœurs de *Rédemption*, à celui de Lacerda pour les exécutions des *Passions* et de la *Messe en si mineur*, à Jascha Horenstein pour l'*Oratorio de Noël* et dernièrement à Franz von Hoesslin pour cette inoubliable audition du *Requiem* de Mozart et du *Te Deum* de Bruckner, à Albert Wolff pour les exécutions de musique moderne comme *Le roi David* et les *Choros* de Villa Lobos..... Ne croyez-vous pas que c'est là un enseignement de tout premier ordre ???? que les chœurs l'apprécient de même que tous ceux qui assistent à nos répétitions.

Ne croyez-vous pas que l'orchestre lui-même est impressionné et séduit pas ces maîtres de la direction ?... Vous savez bien que l'orchestre, comme les chœurs est ce que le chef le fait. Et les musiciens savent bien dire après la première répétition « c'est un maître ou bien c'est une nouille ».....

Je ne veux pas faire de personnalités et nommer celui que le docteur a nommé l'autre soir devant vous, je me contenterai qu'il est contre nos statuts d'utiliser le chef du théâtre quel qu'il soit.

Et puis, en dehors de tout cela, il y a la question de la préparation des chœurs, je m'en occupe depuis sept ans et je ne consentirai jamais à la céder à autre. Je crois faire cette préparation à l'entière satisfaction des chefs, puisque, par exemple, pour le *Magnificat* de Bach, le *Choros* de Villa Lobos et la *Psaume* de Roussel, il a suffi de la répétition générale à Paris pour assurer le succès du concert. Par conséquent je n'envisage pas de passer cette préparation à un chef établi à Nantes, ou alors je me désintéresse de la chose et lui en laisse l'entière responsabilité et la direction... Je suis tranquille qu'il ne "tiendra" pas les choristes. Mais, voyez-vous tout de même, si je croyais sincèrement que là est la meilleure solution pour la Musique,

j'en ferais le sacrifice, mais je suis certaine du contraire, c'est pourquoi, tant que j'y serai, la Schola continuera comme les résultats de vingt années d'expérience, m'ont encouragée à le faire.

Quant à essayer de faire plus de quatre concerts, il n'y a pas de public pour cela, ni argent. Autrefois, nous avions six concerts il a fallu se résigner à n'en faire plus que quatre. Aussi il est nécessaire d'attirer le public moins musicien, par des vedettes. Mais à l'encontre de votre idée je ne considère pas le chef comme une vedette, mais comme le responsable du succès ou de la médiocrité de la réussite, comme l'éducateur de notre masse, aussi je ne pourrais plus, ni mes collaborateurs non plus, renoncer à faire venir les plus grands parmi eux, encore que ceux-ci soient des plus raisonnables comme cachets.

Vous seriez étonné des conditions que demande un von Hoesslin ou un Wolff, alors que les "cheffaillons" ont, au contraire, des prétentions financières à défaut de talent.

Et voilà.

Serez-vous convaincu et pourrez-vous écouter sans frémir *Le Chevalier à la rose*, le *Moment musical* de Schubert, une *Rapsodie hongroise*, les *Improvisations sur les vieux thèmes hongrois*, etc... que l'orchestre tzigane symphonique vous offrira le 15 janvier, après que vous vous serez régalé de Bach, de Darius Milhaud ?... Alors vous pourrez crier bis et, *Le beau Danube bleu*, dans son étonnante harmonisation, dont la Philharmonie de Berlin nous a donné un si bel enregistrement, vous sera particulièrement dédié, mon cher Paul, Paulin, Paulinette, Petit Paul et Petit Popaul (comme je lisais autrefois dans la *Semaine des familles*...) Mille choses affectueuses à vous et autour de vous.

ANNEXE n°30

Solistes invités à la Schola de 1920 à 1947

Cantatrices

Angelici Martha (1907-1973) 7/12/42
Balguerie Suzanne (1888-1973) 21/3/30
Baron Alice 28/11/22
Beronita Marie 20/3/39
Berriau-Wolff Simone (1896-1984) 12/12/27, 18/1/29
Berthomé Antoinette 10/12/28, 21/3/30, 14/3/32
Bodin Antoinette 12/12/27, 10/12/28, 21/3/30
Boons Claudine (1894-1945) 22/1/34
Bouvier Hélène (1901-1999) 4/4/38, 1 février 39, 1, 2, 4, 5 juillet 45, 25, 26, 27, 28 mai 46
Bunlet Marcelle (1900-1991) 10/12/28
Cernay Germaine (1900-1943) 21/1/35
Cesbron-Viseur Suzanne (1879-1967) 9/3/25
Chalandre Denise 10/12/28
Cloezy Liany 28/3/47
Compredon Jane (1884-?) 19/3/23, 7/4/24
Curso Yvonne (1890- ?) 19/5/22, 22/3/26
Cros Jane (1892-?) 16/1/31
Daniels Lise (1908-1971) 30/11/36, 4/4/38
Debonte Louise 26/3/28
Dewander Gabriel Marina 01/04/35
Dyonis Renée 21/1/24
Erza Berthe 18/3/29
Falk Lina (1899-1943) 7/4/24, 30/3/25, 01/04/26, 20/12/26, 6/4/27, 19/3/34
Felici Alicita 20/12/26
Ferrer Simone de 19/3/23
Gozategui Josefa (1882-?) 8/3/21
Haramboure Marguerite (Marie-Thérèse) 19/3/23
Hoesslin Erna von (1898-1946) 23/3/31, 5/12/32
Jouve Jeanne 19/1/23
Karandakova Nina 1, 2, 4, 5/7/ 45, 25, 26, 27, 28/3/47
Kedroff Irène (1906-?) 1/2/39
Kisch-Arndt Ruth 22/1/34
Laurie Hélène 12/4/43
Le Senne Germaine 19/1/23
Lubin Germaine (1890-1979) 13/12/21
Lussas Jacqueline (1922-2008) 8, 9, 11/7/46
Malnory Fanny (1887-1979) 19/3/23, 26/3/28
Martinelli Germaine (1887-1964) 19/1/23, 19/3/23, 26/11/34, 31/5/43
Maurice Gaby 15/3/37
Mirey Hélène 16/3/20
Modrakowska Maria 21/1/35
Montjovet Jeanne (18...-19...) 16/3/20, 7/12/20, 27/4/21, 6/3/22, 28/11/22, 15/2/24, 23/11/25, 22/3/26, 29/11/26, 6/4/27, 31/3/30
Morel Germaine 22/1/26

Morlag Di 19/3/34
Myrtal Marguerite 23 et 24/2/32
Neusitzer-Thoenissen Mia (1887-?) 23/3/31, 5/12/32
Peretti Jane 24/3/45
Pifteau Marguerite 24/11/33, 19/2/34, 1, 2, 4, 5/7/45, 25, 26, 27, 28/5/47
Ritter-Ciampi Gabrielle (1886-1974) 19/2/34
Roosevelt Hilda 12/12/24
Schenneberg Éliette (1908-1948) 12/4/43
Silvera Dolores de (1891-?) 10/1/22, 31/3/30
Soyer Marguerite 17/1/30
Talazac Odette (1883-1948) 19/1/23, 21/1/24
Trajin Lucienne 03/04/33, 24/11/33
Turba-Rabier Odette (1910-2000) 24/3/45, 1, 2, 4, 5, /7/45
Vallée Jane 7/12/20, 8/3/21
Vallin-Mathieu Berthe 7/12/20
Verbitsky Sonia 18/12/25
Walter-Villa Magdeleine (1875-1963) 20/2/25
Winsbach Cécile 19/5/22
Wolska Helia 01/14/26
Wybauw-Detilleux 30/2/25
Zakharova Dina 25, 26, 27, 28/7/46

Chanteurs

Anspach Frédéric (1908-1977) 21/1/35
Balbon André (1902-?) 21/3/30
Bastard Jacques 24/3/45, 1,2,4,5/7/45, 25, 26, 27, 28/5/46
Bonduelle Henri 10/12/28
Bourbon Jean (1875-?) 28/11/22, 29/11/26, 18/3/29
Bouxmann Joseph 28/11/22
Braminov Basile 1, 2, 4, 5/7/45, 25, 26, 27, 28/5/46
Cathelat Georges (1904-?) 23 et 24/2/32
Cerdan Jim (Joachim) (1877-1921) 7/12/20, 27/4/21
Claverie Jean (1902-1963) 30/11/36
Cruz-Froelich Louis de la (?-1948) 7/4/24, 6/4/27, 26/3/28
David Léon (1867-1962) 8/3/21
Denys Thomas (1877-1935) 22/1/34, 19/3/34
Derennes Paul (1907-1988) 7/12/42
Drath Johannes (1902-1983) 23/3/31
Dufranne Hector (1871-1951) 7/5/24
Dufrasne Louis 19/5/22
Endrèze Arthur (1893-1975) 30/11/36
Fabert Henri (1887-1941) 25-4-29
Faniard Fernand (1895-1955) 3/5/43
Franzini Mario 23 et 24/2/42
Gaudin André (1902-1986) 14/3/32
Gautier Michel 18/3/29
Gicquel Jean 4/4/38
Giovanetti Julien (1914-1966) 8, 9, 11/7/46
Giriat Albert 8, 9, 11/7/46

Gilles Raymond (1880-?) 22/3/26, 29/11/26
 Grimaud Henri (1864-?) 21/1/24
 Groote André de (?-1928) 22/3/26
 Groote Maurice de (1910-?) 3-4-33, 26/11/34, 10/2/36
 Hazart Jean 19/3/34, 23 et 24/2/42
 Izar Louis (1895-?) 14/2/30
 Jacquier Pierre 23/11/25
 Jouatte Georges (1892-1969) 30/3/25, 26/3/28, 22/1/34
 Journet Marcel (1868-1933) 18/12/22
 Koubitzky Alexandre 24/2/20, 17/2/28
 Laffitte Léon (1875-1938) 19/1/23
 Lassalle Robert (1885-?) 27/4/21, 23/11/25
 Lovano Lucien (1901-1988) 31/5/43
 Madsen Paul 23/3/31
 Maki Tsungo 10/3/38
 Maubeuge Léon (1888-1958) 29/11/21
 Maurane Camille (1911-2010) 12/4/43
 Monde André 7/12/42
 Moutia Max (1893-1983) 21/1/24
 Mulder Georges de 30/3/25
 Murano Charles (1911-?) 7/12/20, 19/1/23
 Narçon Armand (1866-1944) 6/3/22
 Noort Henk (1899-?) 5/12/32
 Panzera Charles (1896-1976) 20/2/25, 23/11/25, 18/2/27
 Paon Joël 18/3/29
 Patellière Louis de la 01/04/26, 6/4/27, 12/12/27
 Paulet Gabriel (1883-?) 16/3/20
 Petit Georges 20/12/26
 Planel Jean (1903-1986) 19/3/34, 4/4/38
 Popov Boris (1880-?) 9/12/29
 Poulain Roger 21/3/30, 17/12/30
 Reder Jan (1872-?) 16/3/20
 Saint-Cricq Henri (1901-1973) 21/3/30, 26/11/34
 Seyguières Pierre de 12/12/38
 Soria Maurice 29/11/26
 Sternberg Joseph (?-1972) 20/3/39
 Suscinio Jean (1884-1980) 19/5/22, 21/1/24, 1-4-26
 Talba René 01/04/35, 20/3/39
 Torgensky Michel 9/12/29
 Torrent Raoul 19/3/23
 Trediakowsky Lew 1, 2, 4, 5/7/45, 25, 26, 27, 28/5/46
 Tremblay Maurice 19/3/23
 Trevi José de (1890-1958) 30/11/36
 Underwood Charles (1909-?) 1-2-39
 Villa Gaston (1863-1948) 1-4-26
 Weynandt Maurice (1892-1961) 7/4/24, 22/3/26, 3-4-33
 Willy Johannes (1896-1935) 5/12/32

CORDES

Violonistes

Candela Miguel (né en 1914) 20/1/28
Elcus Gaston (1884-1974) 15/2/24
Enesco Georges (1881-1955) 22/11/21
Gautier Jeanne (1898-1974) 01/03/35
Muller Paul (1887-1954) 22/2/21, 15/2/24
Thibaud Jacques (1880-1953) 29/11/21

Altiste

Françoise Legrand-Magdelaine 01/02/39

Violoncellistes

Hekking Gérard (1879-1942) 20/3/31
Hubert Marcel 14/1/21
Pollain Fernand (1879-1955) 16/2/23

Pianistes

Arcouët Gontran (1883-1949) 14/1/21, 24/2/33, 18/11/35
Aubert Nicole 28/4/45
Boynet Emma (1891-1974) 13/12/21
Cortot Alfred (1877-1962) 22/02/29
Doyen Jean (1907-1982) 3/2/27
Février Jacques 1-2-32
Iturbi José (1895-1980) 22/1/25
Marx Jean (1894-1944) 24/2/33
Tagliaferro Magda (1893-1986) 14/2/30

Harpistes

Gérard Geneviève (1898-19..) 18/12/22
Laskine Lily (1893-1988) 2/2/29, 3/2/29

ANNEXE n°31

**Cachets des chefs d'orchestre et des solistes
de 1920 à 1933**

Saison	Date du concert	Chef d'orchestre	Cachet	Solistes	Cachet
1920-1921	1921, mardi 14 janvier	Tournemire	1 000 F	Arcouët	500 F
				Hubert	500 F
				Enesco	1 000 F
1921-1922	1921, mardi 22 février	Indy d'	1 400 F	Gozatégui	1 650 F
				David	1 650 F
				Maubeuge	200 F
				Euryale	200 F
				Plumer	200 F
				Espa	200 F
Vallée	200 F				
1921-1922	1921, mercredi 27 avril	Büsser	1 000 F	Montjovet	1 000 F
				Lassalle	1 200 F
				Cerdan	1 200 F
1921-1922	1921, mardi 29 novembre	Pierné	2500 F	Thibaud	2 000 F
				Maubeuge	200 F
1921-1922	1921, mardi 13 décembre	Rhené Baton	1 250 F	Lubin	1 500 F
				Silvera de Napierkowska, Melchior	800 F
1922-1923	1922, mardi 10 janvier	Arbos	3 000 F		3 800 F
				Montjovet	1 000 F
1922-1923	1922, lundi 6 mars	Indy d'	1 400 F	Curso	1 300 F
				Winsbach	650 F
1922-1923	1922, vendredi 19 mai	Rhené Baton	1 500 F	Dufrasne	1 000 F
				Suscino	450 F
1922-1923	1922, mardi 28 novembre	Rhené Baton	1 500 F	Montjovet	1 000 F

					Baron Bourbon Bouxmann	650 F 1 000 F 400 F
	1922, lundi 18 décembre	Ansermet	2 000 F		Journet Gérard	1 650 F 700 F
	1923, vendredi 19 janvier	Arbos	2 000 F		Laffitte Le Senne Talazac Martinelli Jouve Murano	1 650 F 1 00 F 800 F 800 F 650 F 650 F
	1923, vendredi 16 février	Golschmann	1 200 F		Pollain	800 F
	1923, lundi 19 mars et mercredi 21 mars	Pierné	3 500 F		Campredon Martinelli Haramboure Malnory Ferrer de Vasse Torrent	1 200 F 1 000 F 1 200 F 1 000 F 850 F 300 F 800 F
1923-1924	1923, vendredi 21 décembre	Koussevitzky	2 000 F			
	1924, lundi 21 janvier	Rhené Baton	1 500 F		Talazac Dyonis Moutia Suscino Villa G. Grimaud	800 F 300 F 1 000 F 800 F 400 F 250 F
	1924, vendredi 15 février	Sechiari	1 500 F		Montjovet Elcus	1 000 F 500 F
	1924, vendredi 14 mars	Lacerda	3 000 F			
	1924, lundi 7 avril	Lacerda	1 500 F		Campredon Falk Weynand Cruz- Frölich de	800 F 800 F 1 100 F 1 000 F

						Panzerera		800 F
	1924, mercredi 7 mai	Lacerda		1 500 F		Campredon Weynandt Cruz-Frölich de Falk Dufrasne		1 000 F 1 500 F 1 000 F 800 F 1 000 F
1924-1925	1924, vendredi 12 décembre 1924	Paray		2 200 F		Roosevelt		1 000 F
	1925, vendredi 23 janvier	Paray		2 200 F		Collard		200 F
	1925, vendredi 20 février 1925	Witkowski		1 500 F		Panzerera Walter-Villa		1 200 F 500 F
	1925, lundi 9 mars	Ollone d'		1 500 F		Cesbron-Visieur Muller		1 000 F 500 F
	1925, lundi 30 mars	Paray		2 400 F		Falk Jouatte Mulder de Wybaw-Detilleux		1 000 F 1 000 F 8000 F 800 F
1925-1926	1925, lundi 23 novembre ¹⁴⁰¹	Flament		?		Montjovet Panzerera Lassalle Jacquier		1 000 F 1 200 F ? ?
	1925, vendredi 18 décembre	Golschmann		1 500 F		Bouchaud Verbitzky		300 F 800 F
	1926, vendredi 22 janvier	Golschmann		1 500 F		Iturbi Morel		1 500 F 250 F
	1926, lundi 22 mars	Lacerda		?		Montjovet Curso Weynandt Gilles Groote de		1 000 F 1 200 F 1 500 F 1 000 f 1 200 F

1401 Le livre de comptes n°2 de la Schola mentionne seulement le chiffre global des cachets : 5015 francs. Seuls les contrats de deux artistes figurent au dossier du 23 novembre 1925 ; ASCN , dossier 1925.

	1926, jeudi 1 ^{er} avril	Lacerda	1 000 F	Wolska Falk Villa G. Patellière de Suscino	600 F 1 000 F 500 F 1 200 F 600 F
1926-1927	1926, lundi 29 novembre ¹⁴⁰²	Lacerda	?	Montjovet Soria Bourbon Gilles Thévenot	?
	1926, lundi 20 décembre	Lacerda	3 000 F	Petit Falk Felici	1 500 F 1 500 F 1 000 F
	1927, vendredi 18 février	Paray	2 500 F	Panzera	2 000 F
	1927, mercredi 6 avril	Lacerda	3 000 F	Montjovet Falk Patellière de Cruz-Frölich de la	1 500 F 1 500 F 1 000 F 1 500 F
1927-1928	1927, lundi 12 décembre	Wolff	2 300 F	Manuel Berriau Patellière	1 000 F pas de cachet ; cadeau de 800 F
	1928, vendredi 20 janvier	Georgesco	2 000 F	Candela	2 000 F
	1928, vendredi 17 février ¹⁴⁰³	Kunc	?	Koubitski	?
	1928, lundi 26 mars	Lacerda	3 300 F	Cruz-Frölich de la Malnory Debonte Jouatte	1 500 F 1 500 F 1 500 f 1 500 f
1928-1929	1928, lundi 10 décembre	Staram	2 000 F	Bunlet	1 500 F

1402 Aucun document concernant les cachets ne figure dans les archives de la Schola. Seul le total des cachets est indiqué dans le livre de comptes n°2 : 10 850 francs.

1403 Aucun document concernant les cachets ne figure dans les archives de la Schola. Seul le total des cachets est indiqué dans le livre de comptes n°2 : 3 800 F

	1929, vendredi 18 janvier ¹⁴⁰⁴	Wolff	?	Berriau	?
	1929, vendredi 22 février	Loïcq	2 000 F	Cortot	8 000 F
	1929, lundi 18 mars	Flament	2 500 F	Erza Gautier Bourbon Weynandt	1 000 F 800 F 1 800 F 1 800 F
1929-1930	1929, lundi 9 décembre ¹⁴⁰⁵	Spaanderman	?	Korotneva Torgensky Popov ?	
	1930, vendredi 17 janvier ¹⁴⁰⁶	Horenstein	?	Soyer	?
	1930, vendredi 14 février ¹⁴⁰⁷	Rhené Baton	?	Tagliaferro Izar	?
	1930, lundi 31 mars ¹⁴⁰⁸	Horenstein	?	Montjovet Silvera de Saint-Cricq Balbon	500 F
1930-1931	1930, mercredi 17 décembre ¹⁴⁰⁹	Walther-Boer	?	Balguerie	?
	1931, vendredi 16 janvier ¹⁴¹⁰	Rhené Baton	?	Cros Vasse	?
	1931, vendredi 20 février ¹⁴¹¹	Inghelbrecht	?	Hekking G.	?
	1931, lundi 23 mars	Hoesslin von	?	Neusitzer-Thoenissen Hoesslin von E. Madsen	?

1404 Aucun document concernant les cachets ne figure dans les archives de la Schola. Seul le total des cachets est indiqué dans le livre de comptes n° 2 : 2 800 F

1405 Aucun document concernant les cachets ne figure dans les archives de la Schola. Seul le total des cachets est indiqué dans le livre de comptes n° 2 : 6 600 francs.

1406 Aucun document concernant les cachets ne figure dans les archives de la Schola. Seul le total des cachets est indiqué dans le livre de comptes n° 2 : 4 800 francs.

1407 Nous ne connaissons pas le cachet du chef d'orchestre ni celui de la pianiste. Le montant total des cachets indiqué dans le livre de comptes n° 2 est de 4 800 francs.

1408 Aucun document concernant les cachets ne figure dans les archives de la Schola. Seul le total des cachets est indiqué dans le livre de comptes n° 2 : 9 350 francs.

1409 Aucun document concernant les cachets ne figure dans les archives de la Schola. Seul le total des cachets est indiqué dans le livre de comptes n° 2 : 5 800 francs.

1410 Aucun document concernant les cachets ne figure dans les archives de la Schola. Seul le total des cachets est indiqué dans le livre de comptes n° 2 : 2 300 francs.

1411 Aucun document concernant les cachets ne figure dans les archives de la Schola. Seul le total des cachets est indiqué dans le livre de comptes n° 2 : 2 500 francs.

1931-1932	1932, lundi 1 ^{er} février	Inghelbrecht	1 300 F	Drath	1 000 F
	1932, lundi 14 mars	Hoesslin von	3 000 F	Février J. Gaudin	2 000 F
1932-1933	1932, lundi 5 décembre		5 000 F	Neusitzer-Thoenissen Noort Willy Hoesslin von E.	1 500 F 1 500 F 1 500 F 1 500 F
	1933, vendredi 20 janvier		3 000 F		
	1933, vendredi 24 février	Mitropoulos	3 000 F	Arcouët Paon	?
	1933, lundi 3 avril	Pierné	?	Trajin Weynandt Groote de Benoist	1 500 F ? ? ?

ANNEXE n°33

Mise en scène de *L'Enfance du Christ*

Lettre de Paul Greslé à Marguerite Le Meignen
La Plauderie, Sainte-Pazanne, le 15 mai 1941

(ASCN, dossier 1942)

[...] Vous savez comme moi que Berlioz composait ses œuvres lyriques sans plan initial bien établi ; dès qu'une idée musicale lui plaisait, il l'intégrait dans son œuvre sans trop se soucier de l'équilibre scénique ; C'est le cas pour *La Damnation*, et c'est encore plus le cas pour *L'Enfance du Christ*. Je me demande même si cette œuvre a déjà été représentée scéniquement et il serait intéressant d'avoir des tuyaux à ce sujet- ce qui ne veut pas dire que j'éprouve de l'embarras pour vous faire quelque chose d'original.

Quoiqu'il en soit j'ai dû, pour les nécessités scéniques, modifier tant soit peu la position des entractes- ceci en évitant rigoureusement de modifier la partition. Je demanderai peut-être une reprise facile à faire à l'orchestre pour avoir le temps de changer un décor « à vue ». Vous trouverez ci-joint un plan général.

Je dois dire que, à part la question des changement des décors qui est délicate-, la mise en scène de figuration est bien plus facile que celle de *Samson* ou de *La Damnation*.

Comme vous le constatez, il y a trois actes avec un ballet à chaque acte. Le premier et le deuxième acte représentent chacun une soixantaine de pages de la partition et le troisième acte comprend 80 pages. Chaque acte comporte deux décors principaux avec un changement à vue.

Voudriez-vous me permettre d'exprimer deux désirs :

-1° Je souhaite donner *L'Enfance du Christ* avant *Orphée*.

-2° Est-ce que la nouvelle municipalité ne pourrait pas m'octroyer des pouvoirs plus étendus sur les machinistes et électriciens de Graslín pendant les dix jours qui précéderont notre première exécution ? J'entends des pouvoirs pour le choix des décors, le personnel, le nombre et la durée des répétitions car il me faudra des répétitions de décors ce qui sera une grosse nouveauté pour Graslín.

L'Enfance du Christ
Plan pour la représentation

Acte	Décors
PREMIER ACTE. Le songe d'Hérode 1° Prologue-Le récitant 2° Marche nocturne et patrouille militaire	Une rue de Jérusalem

3° Apparition et air d'Hérode 4° Les devins 5° Danse cabalistique 6° Prophétie et finale	Le palais d'Hérode
DEUXIEME ACTE. La Sainte famille 1° La divine étable 2° L'avertissement des anges 3° Danse pastorale 4° L'adieu des bergers 5° Le repos de la sainte Famille 6° L'adoration des bergers	La crèche L'oasis
TROISIEME ACTE. Sur la terre d'exil 1° Ouverture et récit 2° La sainte Famille cherche un logis 3° La sainte Famille trouve un logis 4° Danse thébaine. Trio pour flûtes et harpe 5° L'heure du repos Conclusion-Le récitant 7° Apothéose	Une rue de Saïs La maison du père de famille Changement facultatif

ANNEXE n°34

(ASCN, coupure de presse slnd, dossier 1920)

Article de Jeanne Destranges

La revanche

Qui donc a dit que Wagner était ressuscité puisque les concerts Lamoureux allaient donner le Prélude de *Tristan* ? Wagner n'est pas ressuscité, pour la raison qu'il n'est pas mort. On l'a bien senti en pleine bataille, quoique de faux prophètes aient annoncé sa fin et que de roublards musiciens, écrivains ou conférenciers soient bravement partis en guerre contre les chevaliers du Graal !

Pour décrier la marchandise du voisin, le moment était bien choisi : la boutique d'en face, pour longtemps fermée, semblait-il, supprimait toute concurrence.

Quelle belle occasion pour tous ces artistes mercantis d'exhiber des partitions et des livres morts-nés et d'afficher des sentiments auxquels il était "déplacé" de ne pas applaudir puisqu'ils s'abritaient derrière le patriotisme !

Que d'inepties furent débitées ! On mit en avant "l'amour-propre" et la "pudeur nationale." On raconte que "l'instinct public" avait permis Beethoven, Bach et Schumann sans les exposer à l'injure du "sifflet et de la huée" mais qui avait "interdit" Wagner.

L'instinct public n'a pas plus *permis* les uns qu'il a *interdit* l'autre. Dès qu'on lui a demandé son avis, il a déclaré spontanément qu'il *voulait* du Wagner. Voilà la vérité !

L'instinct public ne se paie pas de mots. Il n'a jamais songé, même au plus fort de la mêlée, à rendre la *Tétralogie* responsable des crimes du militarisme allemand. C'eût été trop ridicule. Qui donc punissait-on en nous privant d'entendre certains chefs-d'œuvre ?

S'il n'eût été, au reste, question que d'une punition, le mal n'eût pas été bien grand. Nous l'eussions supporté en attendant la récompense. Mais vous qui parliez d'amour-propre et de pudeur nationale, quel sens attachez-vous à ces mots ?

Pour pallier la crise de la librairie, combien de critiques d'art, usant du prestige de leur nom, ont aligné dans la presse des réquisitoires indignes d'eux !

Des compositeurs malchanceux ont emboîté le pas et changé leur fusil d'épaule. Une page supprimée par ci, un duo retouché par là, et la partition d'avant guerre, savamment camouflée, pouvait risquer les feux de la rampe.

Que voulez-vous, il faut bien vivre et jouer parfois des coudes pour avoir sa place au soleil ! Et l'exemple venait de haut sans avoir même cette excuse.

Car ils s'excuseront avant longtemps si le vent tourne !

Sûrs de l'effet produit par des "A-propos" mal nommés, les conférenciers suivaient le mouvement. Ah ! Ils ont bien su l'exploiter, le sentiment nationaliste !

A l'heure où j'écris ces lignes, j'ignore comment les Parisiens ont accueilli *Tristan*. Mais ceux-là qui l'ont attendu dans le lourd silence de la guerre, de quel émoi ont-ils dû tressaillir en entendant la surhumaine voix, plus belle encore de s'être tue pour donner à nos passions le temps de s'apaiser !

Et qu'elle eût été grande, et fière, et légitime, la joie de ceux qui sont partis en pleine angoisse, s'ils avaient pu prévoir qu'au lendemain de tant d'horreur, le premier chant serait celui de la Rédemption par l'Amour.

ANNEXE n°35

Coupages dans les auditions de la
Passion selon saint Jean

Les numéros joués sont notés X

Partition intégrale (1927 mesures)	Nombre mesures	de	1924, 14 mars (Lacerda)	1924, 7 mai (Lacerda) et 1 ^{er} avril 1926 (Lacerda)	1934, 19 mars (van Raalte)	1943, 12 avril (Gaillard)
1 chœur, Christ, roi des anges	95		X	X	X	X
2 récitatif, Or, Jésus ayant franchi le ruisseau des cèdres	17		X	X	X	X
3 chœur, Jésus, Jésus de Nazareth	4			X		X
4 récitatif, Et Jésus leur dit	9			X		X
5 chœur, Jésus, Jésus de Nazareth	4			X		X
6 récitatif, Et Jésus dit alors	5			X		
7 choral, Oh ! Quel amour	11		X	X	X	X
8 récitatif, C'était afin d'accomplir la parole	15		X	X	X	X
9 choral, Que sur la terre comme aux cieux	12			X		
10 récitatif, Cependant la cohorte	10			X		
11 air d'alto, O mon âme	114		X	X	X	X
12 récitatif, Or Simon surnommé Pierre	3		X	X	X	X
13 air de soprano, Je veux désormais suivre ma vie	164		X	X	X	X
14 récitatif, Mais l'autre disciple était connu d'Annas	46		X	X	X	X
15 choral, Seigneur, chacun t'accable	12		X	X	X	X
16 récitatif, Ensuite Annas le fit conduire garrotté	5		X	X	X	X
17 chœur, N'es-tu pas un de ses disciples ?	17		X	X	X	X

18	récitatif, Et Pierre nia	16	X	X	X	X	X
19	air de ténor, Ah ! Mon cœur !	91	X	X	X	X	X
20	choral, Pierre dès qu'il est tenté	16	X	X	X	X	X
21	choral, Qu'il est humble, mon Sauveur	16	X				
22	récitatif, Ils menèrent donc Jésus	10	X	X	X	X	X
23	chœur, Si cet homme n'eût point fait de mal	28	X	X	X	X	X
24	récitatif, Pilate leur répondit	4		X			
25	chœur, Nous n'avons pas le droit de mettre à mort	17		X			
26	récitatif, C'était afin que la parole de Jésus s'accomplît	22	X	X	X	X	X
27	choral, Dans tous les temps tu règnes	11	X	X	X	X	X
28	récitatif, Alors Pilate dit	20	X	X	X	X	X
29	chœur, Pas cet homme	4	X	X	X	X	X
30	récitatif, Or Barrabas était un meurtrier	6	X	X	X	X	X
31	arioso de basse, Regarde ton Jésus	18		X	X	X	X
32	air de ténor, Regarde	42					
33	récitatif, Et les soldats tressèrent une couronne d'épines	5		X	X	X	X
34	chœur, Roi des Juifs	11		X	X	X	X
35	récitatif, Et tous lui frappaient la face	12		X	X	X	X
36	chœur, Fais mettre en croix cet homme	24					
37	récitatif, Pilate répondit	4					
38	chœur, Nous avons une loi	33					
39	récitatif, Quand Pilate eut entendu ces mots	17					
40	choral, Tes durs liens	12					
41	récitatif, et chœur, Ne relâche pas cet homme	34					
42	récitatif, Quand Pilate eut entendu ces mots	10					

43 chœur, Assez ! Qu'il meure en croix !	44	X	X	X	X	X
44 air avec chœur, Âmes souffrantes	191	X	X	X	X	X
45 récitatif, Ce fut là qu'on le mit en croix	18			X	X	X
46 chœur, Ne met pas Roi des Juifs	12			X	X	X
47 récitatif, Pilate leur dit alors	4			X	X	X
48 choral, Ah ! Puisse au fond de l'être	16	X	X	X	X	X
49 récitatif, Mais les soldats	9	X	X	X	X	X
50 chœur, Ne déchirons pas la robe	55	X	X	X	X	X
51 récitatif, C'était afin que fût accomplie l'Écriture	19	X	X	X	X	X
52 choral, Entre toutes ses douleurs	16	X	X	X	X	X
53 récitatif, Et le disciple depuis lors la prit chez lui	14	X	X	X	X	X
54 air d'alto, Tout est accompli	46	X	X	X	X	X
55 air de basse avec chœur, O mon Sauveur	45	X	X	X	X	X
56 récitatif, Alors, voici, le voile du temple	7	X	X	X	X	X
57 arioso de ténor, Mon cœur, vois-tu frémir le monde	9	X	X	X	X	X
58 air d'alto, Éclate en sanglots, triste cœur	127	X	X	X	X	X
59 récitatif, Cependant les Juifs	30		X	X	X	X
60 choral, Sauve-nous, Christ	16	X	X	X	X	X
61 récitatif, Après ces choses, Joseph d'Arimatee	25		X	X	X	X
62 chœur, Repose en paix	170	X	X	X	X	X
63 choral final, Oh ! Puisse l'Ange que j'attends	28	X	X	X	X	X
Nombre total de mesures jouées		1556	1671	1691	1559	

ANNEXE n°36

Répertoire de programmes de concerts de la Schola Cantorum de Nantes 1913-1920

Vendredi 9 mai 1913

Grand Concert de Décentralisation artistique ; Salle Turcaud ; Morin (H.) dir.

1. Rameau (J. Ph.), *Hippolyte et Aricie*, IV, scènes 3 et 4. — Barjolle (Mme), Vallée (J.), Dorin (G.), Patellière (de la)
2. Bach (J. S.), *Concerto pour piano, violon, flûte et orchestre à cordes* BWV 1044 en ré majeur — Selva (B.), Elcus, Abry
3. Monteverdi (C.), l'*Orfeo (Favola in musica)*, I. Toccata-Prologue : La Musique ; II. Air d'Orfeo- Orfeo et les bergers- Stances d'Orfeo- Récit de la Messagère- Plaintes d'Orfeo- Chœur et récit de la Messagère. III. Sinfonia- Ritournelle et air d'Orfeo- Scène avec Caron- Sinfonia ; IV. Chœur des Esprits Strophe d'Orfeo et Récit- Mort d'Eurydice- Sinfonia- Chœur final. — Dorin (G.), Vallée (J.), Barjolle (Mme), Dumoulin, (A), Patellière (de la), Gattepaille, Lefranc.

Note

- « Sous la présidence d'honneur de M. le Maire de Nantes, au bénéfice des Pauvres de la Ville ; une quête sera faite au profit des pauvres. »
« Piano Pleyel de la maison Vuillemin-Didion, clavecin de la maison Pleyel. »
« Matériel de Bach et Monteverdi prêté gracieusement par la Schola Cantorum. »

Vendredi 13 février 1914

Grande salle Turcaud ; 20h30 ; Indy (Vincent d') dir.

Bach (J. S.), *Passion selon saint Jean*. — Masselin (A.), Nozières (Mme), Vallée (J.), Gibert (P.), Reliet (J.)

Note

Première audition à Nantes
Traduction française de Maurice Bouchor
Une quête sera faite pour hospitaliser des enfants malades au sanatorium de Pen-Bron
Chœurs et orchestre (170 exécutants)

Vendredi 6 mars 1914

Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Morin (H.) dir.

1. Mendelssohn (F.), *Symphonie n°4 « Italienische »* [Italienne] op.56 en la maj.
2. Wagner (R.), *Tristan et Isolde*, Prélude ; Mort d'Isolde [redemandé]. — Demougeot

(M.)

3. Wagner (R.), *Parsifal*, I, Prélude ; II, Second tableau (Première audition à Nantes). — Dyck (van), Demougeot (M.), Dussanne

Note

Association Nantaise des Grands Concerts ; seizième concert ; quatrième de l'exercice 1913-1914

Dimanche 21 février 1915

Église-cathédrale, 9h

1. *Souvenir français*, Choral anglais, paroles de Mahot(A.)
2. *Sauve-nous, Christ !* Choral
3. *Dies Irae*, faux-bourdon
4. *Le jour tombe*, choral anglais
5. Franck (C.), *Domine non secundum*
6. Bach (J. S.), *Passion selon Saint-Jean* BWV 245, choral final
7. Indy(V. D'), *In Paradisium*

Note

Cérémonie organisée par l'œuvre du Souvenir français.

Une quête sera faite au profit de l'œuvre

La Schola Cantorum de Nantes se fera entendre dans les chœurs

Dimanche 28 mars 1915

Morin (H.) dir.

1. Saint-Saëns (C.), *Marche héroïque* op. 34 en *mi* bémol majeur
2. *La Brabançonne*
3. *L'hymne russe*
4. *L'hymne anglais*
5. Franck (C.), *Rédemption*, Poème symphonique pour soli, chœurs et orchestre. — Vallée (J.), Gouret
6. Rouget de L'Isle (C.-J.)-Berlioz (H.), *La Marseillaise* (double chœur et orchestre). — Granry

Note

Grande matinée musicale donnée sous le patronage de l'Association Nantaise des Grands Concerts par la Schola Cantorum de Nantes au bénéfice de la souscription municipale pour les victimes de la guerre.

Une quête sera faite au profit des victimes de la guerre.

1. A la mémoire d'Henri Regnault ; chœurs et orchestre

Dimanche 2 mai 1915

Théâtre Graslin ; 14h15 ; Morin (H.) dir.

1. Janequin (C.), *La Bataille de Marignan*
2. Franck (C.), *Rédemption*. — Vallée (J.), Gouret
3. Causerie par M. Vincent-Jouon, avocat, sur le but de l'œuvre des amputés de la guerre
4. Rouget de Lisle (C.-J.), *La Marseillaise* (double chœur et orchestre)

Note

Grande matinée musicale donnée par la Schola Cantorum de Nantes au bénéfice de la souscription municipale avec affectation à l'œuvre des amputés de la guerre

Une quête sera faite au profit de l'œuvre des amputés de la guerre

1. « Cantate descriptive *a cappella* »

Vendredi 2 juillet 1915

Salle Turcaud ; 20h30 ; Morin (H.), dir.

« Conférence patriotique avec projections donnée par madame Roger Broders, conférencière, professeur d'histoire de l'art à Paris. »

« Avec le gracieux concours de la Schola Cantorum de Nantes. »

1. Les hôtels de ville : Ypres, Arras
2. Costeley (G.), *Mignonne, allons voir si la rose*
3. Lassus (R. de), *Quand mon mari vient de dehors*
4. Janequin (C.), *Au joly jeu*
5. Vittoria (T. L. de), *O vos omnes*
6. Palestrina (G. P.), *Peccantem me quotidie*
7. Janequin (C.), *La Bataille de Marignan*, cantate descriptive
8. Les cathédrales, les églises : Reims, Louvain, Soissons, Albert, Senlis

Note

Une quête sera faite au profit des ambulances serbes

Dimanche 23 janvier 1916

Chapelle de l'hôpital Saint-Stanislas, messe de 9h ; Rousse (J.) dir.

1. Bach (J. S.), *Choral pour orgue*
2. Franck (C.), *Ave Maria*. - J. Vallée
3. Ladmiraault (P.), *Dieu le veut*, cantate. - Touveron (A.), Bélédin

Note

4. « Première audition à Nantes »

La Schola Cantorum prêtera son gracieux concours

Dimanche 27 février 1916

Église Notre-Dame de Bon-Port, messe de 9h ; Rousse (J.) dir.

Fauré (G.), *Requiem*. - Des Buttes (C.), Granry (A.)

Note

La Schola Cantorum fera célébrer une messe à la mémoire des soldats et des marins tombés au champ d'honneur

Samedi 15 avril 1916

Septième concert ; 20h30 ; Théâtre Graslin ; Morin (H.) dir.

1. Beethoven (L. van), *Le Christ au mont des Oliviers*. — Montjovet (J.), W. Snell, Reder (J.)

2. Franck (C.), *Rébecca*. — Montjovet (J.), Reder (J.)

Note

Donné au profit de la Souscription Municipale, avec affectation à l'Œuvre des Détresses Cachées

Samedi 13 mai 1916

Théâtre Graslin; Morin (H.) ; 20h30

Rameau (J. Ph.), *Hippolyte et Aricie*. — Demougeot (M.), Delmas, Plamondon, Villa (Mme), Villa (G.), Vallée (J.), Bentz-Piédeleu (A.), Denis (M.), Gouret (Mme), Loyez (Melle), Portier (Mme), Granry, Touveron, Mornet, Vinson

Note

Grand gala

Première audition à Nantes

Vendredi 27 octobre 1916

Théâtre Graslin ; 20h30 ; Morin (H.) dir. ; Fauteuils et loges de premières, 7,70F — Fauteuils et loges de côté des premières, 6,60F — Fauteuils d'orchestre, 6, 60F — Baignoires, 7, 70F — Stalles de parquet, 4, 40F — Parterre, 3, 30F — Deuxièmes galeries et loges de face, 3, 30F — Avant-scènes des deuxièmes, 3, 30F — Deuxièmes de côté, 2, 20F — Avant-scènes des troisièmes, 1, 65F — Troisièmes galeries, 1, 10 F — Quatrièmes galeries, 0, 50F. Droit des pauvres compris. Location comme d'usage.

1. Franck (C.), *Rébecca*. — Fouquet (G.), Vilprat

2. Delibes (L.), *Lakmé*, I, Duo ; air des clochettes ; III, Duo. — Thierry (M.), Renault

3. Musset (A. de), *La Nuit d'octobre*. — Ritter (C.), Lormel (de)

4. *L'opérette française*. — Judic (S.)
5. *Chants d'Alsace*. — Wilhem (L.)
6. Poésies et chants de guerre, *La Marseillaise*. — Ritter (C.)

Note

Grande représentation de gala au profit de l'œuvre des réformés de la guerre et des soldats convalescents sous le haut patronage de : S. A. R. Madame la Princesse Henriette de Belgique, Duchesse de Vendôme.

1. La Schola Cantorum de Nantes ; présidente : Mme Le Meignen. Orchestre et chœur, 200 exécutants, sous la direction de M. Morin
4. « vieux refrain »
5. « Chantés en costumes »
6. Arrangement de Berlioz ; La Schola Cantorum de Nantes ; Orchestre et chœurs, 200 exécutants, sous la direction de M. Morin

Mercredi 13 décembre 1916

Neuvième concert ; Théâtre Graslin ; Morin (H.) ; 20h30

Berlioz : *La Damnation de Faust* op. 24. — Sainclair-Morin (Mme), Gresse, Dubois (G.), Chéret (P.)

Note

Une quête sera faite pour le Noël des musiciens au front.

Chœurs de la Schola Cantorum, Chœurs d'enfants du conservatoire de Nantes, Orchestre de la Société des Concerts Henri Morin

Mardi 30 janvier 1917

Théâtre Graslin ; Morin (H.)

Schubert (F.), *Symphonie n°8 « inachevée »* D 759 en *si* mineur

Rimskij-Korsakov (A.), *Shéhérazade*. — Muller (P.)

Borodine (A.), *Dans les steppes de l'Asie centrale*. — Bas (L.) : première audition

Les Bateliers de la Volga. — Della Torre (Mme H.)

Moussorgsky (M.), *Hopak*. — Della Torre (Mme H.)

Borodine (A.), *Le Prince Igor* ; Cavatine. — Della Torre (Mme H.)

Borodine (A.), *La Princesse endormie*. — Della Torre (Mme H.)

Borodine (A.), *Ballade de la mer*. — Della Torre (Mme H.)

Borodine (A.), *Le Prince Igor*, Danses polovtziennes

Note

Festival russe sauf la *Symphonie Inachevée* qui remplace *Thamar* de Balakirev dont le matériel n'est pas arrivé à temps.

Programme établi d'après le compte rendu de *Nantes-Mondain* du 2 février 1917

Dimanche 25 février 1917

Cathédrale ; Messe annuelle du comité du souvenir français ; 9h ; Morin (H.)

Fauré (G.), *Requiem*. — Villa (G.), Villa (Mme)

Note

Programme établi d'après la relation manuscrite d'Alexandre Prou, archiviste de la Schola Cantorum de Nantes

Dimanche 26 août 1917

La Baule, Casino ; Morin (H.) ; 20h30

1. Lassus (R. de), *Agnus Dei*
2. Vittoria (T. L.de), *O vos omnes*
3. Chopin (F.), *Ballade*. — Caffaret (L.)
4. Chopin (F.), *Études*. — Caffaret (L.)
5. Chopin (F.), *Valse*. — Caffaret (L.)
6. Mélodies. — Vix (G.)
7. Janequin (C.), *Au joly jeu*
8. Janequin (C.), *La Bataille de Marignan*
9. Chausson (E.), *Chant funèbre*, chœur pour voix de femmes et piano
10. Mélodies. — Vix (G.)
11. Ravel (M.), *Jeux d'eau*. — Caffaret (L.)
12. Ravel (M.), *Alborada del Gracioso*. — Caffaret (L.)
13. *L'hymne américain*. — Vix (G.) et la Schola
14. *La Marseillaise*. — Vix (G.) et la Schola

Note

Concert de gala donné par la Schola Cantorum de Nantes, société chorale sous la direction de M. Henri Morin avec le gracieux concours de Mademoiselle Geneviève Vix de l'Opéra-Comique, du Théâtre Royal de Madrid, du Lycée de Barcelone et de mademoiselle Lucie Caffaret, pianiste des Concerts du Conservatoire et Colonne.

Une quête sera faite au bénéfice des artistes musiciens éprouvés par la guerre

Mardi 19 mars 1918

Théâtre Graslin ; Morin (H.) ; 20h30

Franck (C.), *Les Béatitudes*. — Auguez de Montalent (B.), Delmas, Plamondon, Villa (G.), Souveryn (Melle), Daffety (Mme), Broca, Lequien, Mary (G.)

Note

32^e concert à grand orchestre, dirigé à Nantes par M. Henri Morin

Chœur et orchestre (250 exécutants) sous la direction de M. Henri Morin, chef

d'orchestre de l'Association Nantaise des Grands Concerts
Première audition intégrale au bénéfice de la Souscription Municipale
Entrées de faveur suspendues
Programme spécialement dessiné par M. Maurice Denis

Mardi 17 décembre 1918

Théâtre Graslin ; Morin (H.) ; 20h30

Berlioz (H.), *Roméo et Juliette*. — Delmas, Martyl (M.), Mary (L.)

Mardi 14 janvier 1919

Dix-neuvième concert ; 20h30 ; Grand Théâtre de Nantes ; Morin (H.) dir. Places de 1F à 10F

Franck (C.), *Les Béatitudes*. — Montjovet (J), Narçon, Madiarty (Mlle), Duysburgh, Laffitte (L.), Villa (G.), Léo (V.), Carlix

Mardi 18 février 1919

Vingtième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Morin (H.) dir. Places de 1F à 10F

1. Beethoven (L. van), *Symphonie n°7* opus 92 en *la* majeur
2. Bach (J. S.), *Actus Tragicus*, Arioso. — Croiza (C)
3. Rameau (J. Ph.), *Castor et Pollux*, « Tristes apprêts, pales flambeaux ». — Croiza (C.)
4. Bach (J. S.), *Concerto pour violon* en *mi* majeur. — Muller (P.)
5. Thomas (Y.), *Six chants et danses serbes*, thèmes recueillis au front de Macédoine (1917). — Croiza (C.)
6. Ropartz (G.), *La Fleur d'or*. — Croiza (C.)
7. Bréville (P. de), *Bernadette*. — Croiza (C.)
8. Duparc (H.), *La Vie antérieure*. — Croiza (C.)
9. Beethoven (L. van), *Léonore (ouverture n°3)* op. 72 en *ut* majeur

Mardi 11 mars 1919

Vingt et unième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Morin (H.) dir. Places de 0,70F à 6F

1. Franck (C.), *Symphonie en ré* mineur
2. Franck (C.), *La Procession*. — Demougeot (M.)
3. Mozart (W. A.), *Le Nozze di Figaro* [*Les Noces de Figaro*] K.492, Air de Suzanne. — Demougeot (M.)
4. Liszt (F.), *Les Préludes*

5. Dukas (P.), *L'Apprenti Sorcier*
6. Indy (V. d'), *L'Étranger*; deux airs de Vita. — Demougeot (M.)
7. Chabrier (E.), *España*

Mardi 8 avril 1919

Vingt-deuxième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Morin (H.) dir. Places de 1F à 10F

Berlioz : *La Damnation de Faust* op. 24. — Montjovet (J.), Carbelly (M.), Laffitte (L.), Cerdan (M)

Note

A l'occasion du cinquantième de la mort de Berlioz

Vendredi 12 décembre 1919

Vingt-troisième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Ollone (M. d')

1. Franck (C.), *Rédemption*, morceau symphonique
2. Bach (J. S.), *Près de toi*. — Montjovet (J.)
3. Mozart (W. A.), *Don Juan* K. 527, Air de Donna Anna. — Montjovet (J.)
4. Borodine (A.), *Symphonie n°1* en *mi* bémol majeur
5. Ollone (M.d'), *Les Amants de Rimini*, Ouverture
6. Liszt (F.), *Les Idéals*
7. Franck (C.), *Nocturne*. — Montjovet (J.)
8. Duparc (H.), *L'Invitation au voyage*. — Montjovet (J.)
9. Duparc (H.), *Phydilé*. — Montjovet (J.)
10. Saint-Saëns (C.), *La Jeunesse d'Hercule*

Note

4. « Première audition »
5. « Première audition »
6. « Première audition »
10. « Première audition »

Vendredi 23 janvier 1920

Vingt-quatrième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Messenger (A.) dir.

1. Beethoven (L. van), *Symphonie n°3* « Eroica » op. 55 en *mi* bémol majeur
2. Wagner (R.), *Die Walküre* [*La Walkyrie*], III, Les adieux de Wotan ; Incantation du feu. — Cerdan (J.)
3. Wagner (R.), *Parsifal*, I, prélude et scène finale du premier acte. — Cerdan (J.), Bouxmann, Villette

Note

Les chœurs de la Schola et de l'Union Chorale

ANNEXE n°37

Programmes des concerts d'été de la Schola de Nantes

Jeudi 4 juillet 1929

Cour du Château des Ducs de Bretagne ; 20h30 ;

Orchestre et chœurs de la Schola, Marguerite Le Meignen (dir.)

De Ranse (M.), *Malborough*

Bach (J. S.), *Passion selon saint Matthieu*, choral

Haendel (G. F.), *Le Messie*, Alleluia

Tiersot (J.), *Chanson lorraine*

Martini (J. P. E.), *Plaisir d'amour*

Orchestre de la Société philharmonique, Boizard (A.) (dir.)

Schubert (F.), *Rosamunde* D 797, Ouverture

Schubert (F.), *Symphonie n°8 « inachevée »* D 759 en *si* mineur, Allegro moderato

Saint-Saëns (C.), *Le Déluge*, Prélude

Waldteufel (É.), *España* (suite de valse)

Note

« Au profit des colonies scolaires de vacances. »

Sources

Articles de presse.

Jeudi 26 juin 1930

Parc de Procé ; 20h30 ; Marguerite Le Meignen (dir.)

Gluck (W.), *Orphée et Eurydice*. — Lina Falk, Marcelle Harel, Antoinette Berthomé

Sources

Programme de salle

Mercredi 27 juin 1934

Cours de la République ; 21h ; Marguerite Le Meignen (dir.)

Haendel (G.F.), *Judas Machabée*, marche

Gluck (W.), *Orphée et Eurydice*, Air. — Antoinette Bodin

Bach (J.S.), choral des vierges sages [Cantate *Wachet auf ruft uns die Stimme* BWV 140]

Cantate patriotique (psautier anglais)

Indy (d'V.), *La Lisette*. — Antoinette Berthomé, Charles Moysan

Janequin (C.), *La Bataille de Marignan*

Haendel (G.-F.), *Largo* pour violoncelle. — Otto Jandin

Brahms (J.), *Danses hongroises, chanson bohémienne*

La Mère Bontemps, Margoton va t'à l'ieau, deux chansons populaires. — Antoinette Berthomé

Wagner (R.), *Tannhäuser*, Marche des nobles

Notes

chœurs et orchestre : 160 exécutants

Le choral des vierges sages est probablement chanté en français

Sources

Programme de salle

Vendredi 6 juillet 1934

Cours de la République ; 21h ; Marguerite Le Meignen (dir.)

Saint-Saëns (C.), *Marche héroïque*

Schubert (F.), *Sérénade*. — Charles Moysan

Bourgault-Ducoudray (L.), *Adieux à la jeunesse*, chanson populaire française

Darcieux (M.), *Chanson de la mariée*, chanson populaire française

Rameau (J.Ph.), *Hymne à la Nuit*. — Antoinette Bodin

Wagner (R.), *Tannhäuser*, Marche des nobles

Brahms (J.), *Chanson bohémienne*

Svendsen (J.), *Romance en sol* op. 26 pour violon et orchestre. — Paul Muller

En passant par la Lorraine, harmonisation Tiersot. — Antoinette Berthomé

Heyman (W.R.), *Les Gars de la marine*

Salabert (F.), *Le Mariage de Mickey*, ballet

Messenger (A.), *Isoline*, ballet, extrait, Adagio

La Marseillaise. — Charles Cassard

Sources

Programme de salle

Mercredi 19 juin 1935

Cours de la République ; 20h45 ; Marguerite Le Meignen (dir.)

Auvergne

Ganne (L.), *Bourrées et montagnardes* pour orchestre

Berry

Tiersot (J.), *Le Chant des livrées*, chanson de noces. — madame Georges Fredet, madame

Louis Feildel, Antoinette Berthomé

Arcadelt (J.), *Margot laboure les vignes*. — madame Georges Fredet, madame Louis Feildel,

Antoinette Berthomé

Tiersot (J.), *C'est l'bon vent*. — madame Georges Fredet, madame Louis Feildel, Antoinette

Berthomé

Valois

Tiersot (J.), *La Fleur de l'olivier*. — Henri Enjubert

Vendée

Tiersot (J.), *En passant par un échelier*. — Marthe Frey Cadio

Charentes

Indy (V. d'), *A la pêche aux moules*

Indy (V. d'), *Gentil Coquelicot*

Broustet (J.), *Fantaisie sur des vieux airs et refrains populaires français* pour orchestre

Bresse

Tiersot (J.), *Ebaude bressane*. — Roger Clédat

Dauphiné

Tiersot (J.), *Les Rigaudons dauphinois* pour chœurs et orchestre

Bourgogne

Laffitte (J.), *Marche bourguignonne* pour orchestre

Poitou

La Perdriole. — Alfred Hervo

Colinette, Le Curé de Pomponne, deux chansons galantes harmonisées par J. Canteloube. — Antoinette Berthomé, Antoinette Bodin, Charles Moysan, Francis Goubin

Dis-moi Jeannette, La Mère Antoine, deux chants paysans du Quercy et d'Auvergne harmonisés par J. Canteloube

Nadaud (G.) (1850)

Bonhomme, chanson philosophique. — Roger Clédat

Les Cerises de Montmorancy, chanson satirique. — Marthe Frey Cadio

Les Pêcheurs du Loiret, chanson poétique. — Henri Enjubert

La Chanson de gros Pierre, chanson morale. — Francis Goubin

Ganne (L.), *Marche Lorraine* pour orchestre et chœurs

Note

Chœurs et orchestre de la Schola : 150 exécutants

Marches et chansons populaires des provinces de France, chansons galantes du XVIII^e siècle, chansons de 1850

Sources

Programme de salle

Mercredi 26 juin 1935

Cours de la République ; 20h45 ; Marguerite Le Meignen (dir.)

Berlioz (H.), *La Damnation de Faust*, extraits, Marche hongroise, Chœur des paysans, Chœur des buveurs, Chanson du rat. — Roger Clédat, Chanson de la puce. — Francis Goubin, Chœur de Pâques, Chœur des soldats, Air de Marguerite (La coupe du roi de Thulé). — Marthe Frey Cadio, Air de Faust « Merci doux crépuscule ». — Charles Moysan, Air des roses. — Francis Goubin, Chœur des sylphes, Ballet des sylphes, Apothéose de Marguerite. — Antoinette Berthomé

Note

deuxième concert populaire sous le patronat du syndicat d'initiative
Chœurs et orchestre de la Schola : 150 exécutants

Sources

Programme de salle

Mercredi 3 juillet 1935

Cours de la République ; 20h45 ; Marguerite Le Meignen (dir.)

Première partie : la schola enfantine

Sousa (J.P.), *Les cadets*, marche

Grooffe (R.P.) et Zimmermann, *Les chansons de Bob et Bobette*, extraits, Le jour et la nuit, Le petit chemin de fer, Le cœur du roi, Le petit caneton, Les soldats de bois et les soldats de plomb.
— le chœur et 16 enfants solistes

Deuxième partie

Gauwin (A.), *Marche bretonne*

Martini (J.P.), *Plaisir d'amour*

Lulli (J.B.), *Au clair de la lune*. — Madame Annie Paon, monsieur Joël Paon, Paul Muller

Chopin (F.), *Tristesse*. — Marthe Frey Cadio

La Perdriole (à la demande générale.) Les chœurs de la Schola et le public. — Alfred Hervo

Ladmirault (P.), *Chanson de Jean Bart*. — Alfred Hervo

Mendelssohn (F.), *Six lieder* op. 71, extrait, *Le Printemps*. — Antoinette Berthomé, Noël Douillard

Strauss (J.), *Le beau Danube bleu*, grande valse pour chœurs et orchestre

Note

Troisième concert populaire sous le patronage du syndicat d'initiative avec le concours de la Schola enfantine (200 enfants de 5 à 14 ans), de l'orchestre et des chœurs de la Schola de Nantes.

Sources

Programme de salle

Mercredi 10 juillet 1935

Cours de la République ; 20h45 ; Marguerite Le Meignen (dir.)

Première partie :

Bizet (G.), *Carmen*, extraits, ouverture, chœur des gamins (la Schola enfantine), chœur des cigarières, Habanera. — Antoinette Berthomé, Duo de Micaela et de Don Jose. — Antoinette Berthomé, Henri Enjubert, Chanson bohème.— Antoinette Bodin, Antoinette Berthomé, Georges Fredet, Air de Don Jose. — Henri Enjubert, Air d'Escamillo. — Charles Cassard

Deuxième partie

Lecoq (C.), *Fantaisie sur La Fille madame Angot*

Planquette (R.), *Les Cloches de Corneville*, Air. — Alfred Hervo

Offenbach (J.), *Les Contes d'Hoffmann*, Barcarolle. — Antoinette Berthomé, Antoinette Bodin

Messenger (A.), *Fortunio*, air de Fortunio « j'aimais la vieille maison grise ». — Charles Moysan
Ganne (L.), *Les Saltimbanques*, valse. — Marthe Frey Cadio
Schertzing (V.), *Parade d'amour*, marche des grenadiers . —Antoinette Berthomé

Notes

Quatrième concert populaire sous le patronage du syndicat d'initiative avec le concours de la Schola enfantine et des solistes de la Schola de Nantes ;
A l'entracte du concert, il sera distribué gracieusement aux enfants ayant assisté au concert mille pochettes-surprises

Sources

Programme de salle

Mercredi 1^{er} juillet 1936

Cours de la République ; 20h45 ; Marguerite Le Meignen (dir.)

Première partie

Ganne (L.), *Bourrées d'Auvergne*
Tiersot (J.), *Allons sous l'ormeau*
Call (A.), *Quand Marion va t'au moulin*
La reine Marie-Antoinette, *C'est mon ami*. — Marthe Frey Cadio
Tremolo, *Se canto*. — Antoinette Berthomé et les chœurs
Flégier (A.), *Le Cor*. — Francis Goubin
Messenger (A.), *Fortunio*, air de Fortunio « j'aimais la vieille maison grise ». — Charles Moysan
Clutsam (C.H.), *Berceuse nègre*. — Antoinette Bodin
Canteloube (J.), *Chant auvergnat*
Tremolo, *En revenant des noces*. — Charles Moysan et les chœurs
La Perdriole. — Alfred Hervo et les chœurs

Deuxième partie

Tiersot (J.), *C'est l'bon vent*
Chaminade (C.), *Ronde d'amour*. — Marthe Frey Cadio
Canteloube (J.), *La Mère Antoine*
Reyer (E.), *Tanko le fondeur*, vieille chanson du temps de Charlemagne. — Francis Goubin
Brisset (L.), *Chanson de matelot*. — Antoinette Bodin
Rousseau (J.J.), *Que le jour me dure*
Renard (A.), *Le temps des cerises*
Tremolo, *Auprès de ma blonde* (vieille chanson de route). — Charles Cassard et les chœurs

Troisième partie

Jessel (L.), *Les Rêves sont des bulles de savon*, ballet. — Marthe Frey Cadio et six enfants élèves de danse de madame Yvonns Gruss

Notes

Premier concert populaire de la Schola Cantorum de Nantes ; Chœurs et orchestre : 160 exécutants
La Perdriole, succès populaire redemandé
Jessel (L.), Ballet *Les Rêves sont des bulles de savon*, dansé par six enfants d'Yvonne Gruss, professeur de danse

Sources
Programme de salle

Dimanche 5 juillet 1936

Vallet, Théâtre de la nature ; Congrès du muscadet ; 15h ; Marguerite Le Meignen (dir.)

Première partie

Ganne (L.), *Bourrées d'Auvergne*

Tiersot (J.), *Le Canard blanc*. — madame Suzanne Hesbert

Messenger (A.), *Fortunio*, air de Fortunio « j'aimais la vieille maison grise » . — Charles Moysan

Tiersot (J.), *Rigaudon dauphinois*

Durand (É.), *Le Biniou*. — Marthe Frey Cadio

Se Canto (chanson toulousaine). — Antoinette Bodin

Reyer (E.), *Tanko le fondateur*. — Francis Goubin

Canteloube (J.), *La Mère Antoine*. — Antoinette Bodin

Verdaille, *Près d'un berceau*. — Antoinette Bodin

Liouville (F.), *La Fille de Parthenay*. — Antoinette Bodin

La Perdriole. — Alfred Hervo

Renard (A.), *Le Temps des cerises*. — Charles Moysan

Deuxième partie : danses réglées par madame Yvonne Gruss

Jessel (L.), *La Poupée et le soldat de bois*

Jessel (L.), *Les Rêves sont des bulles de savon*

Jaques-Dalcroze (E.), *Ballet des cerises*

Grieg (E.), *Bacchanale*

Troisième partie : chansons à la gloire du vin de France

Sousa (J.P.), *Les Cadets*, marche

Sur la route de Mouzillon, vieille ronde française. — Charles Moysan et les chœurs

Le Carillon du verre ; Soit Bourguignon, soit Champenois, (Deux chansons extraites des parodies nouvelles, 1731) avec adaptation de circonstance. — Francis Goubin

La Vigne au vin

Le Vin de Bourgogne

Thomas (A.), *Songe d'une nuit d'été*, scène de l'ivresse. — Charles Moysan

Bernard (É.), *Chanson du muscadet*. — Alfred Hervo

Les Chevaliers de la table ronde, chœur populaire

Sources
Programme de salle

Mercredi 8 juillet 1936

Cours de la République ; 20h45 ; Marguerite Le Meignen (dir.)

Première partie

Sousa (J.P.), *Marche des cadets*

Tremolo, *Se canto*. — Antoinette Bodin et les chœurs

Planquette (R.), *Les Cloches de Corneville*, Air. — Alfred Hervo
Strauss (J.), *Le Beau Danube bleu*
Bohm (C.), *Comme la nuit*. — Marthe Frey Cadio
En revenant des nocés, vieille chanson. — Charles Moysan et les chœurs
Call (A.), *La Belle digue di*
Liouville (F.), *La Fille de Parthenay*. — Antoinette Bodin
Krier (G.), *Le Rêve passe*. — Charles Cassard
Misraki (P.), *Tout va très bien madame la marquise*. — Antoinette Bodin, Charles Moysan
Auprès de ma blonde, chanson de route. — Charles Cassard

Deuxième partie : les vins de France ; présentation Gérard Le Bideau
Doering, *Sur la route de Mouzillon*, vieille ronde. — Charles Moysan
Le Carillon du verre, (extrait des parodies nouvelles, 1731). — Francis Goubin
La Vigne au vin, chanson populaire. — Gustave Gattepaille et les chœurs
Soit Bourguignon, soit Champenois, (extrait des Parodies nouvelles, 1731). Adaptation de circonstance. — Francis Goubin
Le Vin de Bourgogne, chanson populaire bourguignonne. — Antoinette Bodin et les chœurs
Thomas (A.), *Songe d'une nuit d'été*, Air de l'ivresse . — Charles Moysan
Bernard (É.), *Chanson du muscadet*. — Alfred Hervo
Chevaliers de la table ronde, chanson épicurienne. — Francis Goubin et les chœurs

Troisième partie

Grieg (E), *Bacchanale*, ballet

Note

Concert à la gloire des vins de France sous le patronage du syndicat d'initiative de Nantes et du comité national de propagande en faveur du vin.

Souces

Programme de salle

Mercredi 30 juin, Vendredi 2 juillet, Samedi 3 juillet 1937

Cour d'honneur du château des Ducs de Bretagne ; 21h ; Marguerite Le Meignen (dir.)

Gluck (W.), *Orphée et Eurydice*. — Hélène Bouvier, Corry Beversluis, Antoinette Bodin

Notes

Trois représentations populaires données sous le patronage de la municipalité de Nantes
Chœurs, orchestre, danses, figuration : 350 exécutants

Sources

Programme de salle

Vendredi 27 mai 1938

Cours Cambronne ; 20h45 ; Marguerite Le Meignen (dir.)

Première partie

Grétry (A.), *Marche des janissaires* (1770) orchestrée par Chomel
 Tiersot (J.), *La Fleur de l'olivier*
 Séverac (Déodat de), *L'Amour en cage*. — Henri Enjubert
 Morpain (J. de), *L'Ajeasson ; Mariez-me donc*, deux chansons du Poitou. — Madame Simone Chevalier
 Paesiello (G.), *Marche du premier consul à Marengo*
 Brayer (J. de), *Le Vieux Roi Chou*, chœur anglais
 Couffon de Kerdellec (J.), *Guenillon, Quand Marion va t'au moulin*, deux chansons du pays de Retz. — Antoinette Berthomé
Farandoulo, marche basque
 Périssat (M.), *Le Pont d'Avignon*
 Ladmirault (P.), Trois chansons de matelots, *Les Neveux de Jean Bart*. — Francis Goubin ; *La Prière du matelot*. — Charles Moysan ; *Les Nocés des mâts et des voiles*. — Henri Delestre
 Mendelssohn (F.), *Le Ciel sourit aux eaux limpides*. — Suzanne Chevalier, Olivette Isambart
 Robert (C.), *La Madelon*

Deuxième partie

Sousa (J.P.), *Washington*, marche américaine
 Remise des prix aux lauréats du crochet
 Morceau de chant par le gagnant du crochet
 Morceau de chant par la gagnante du crochet
 Tirage du billet de la loterie nationale entre les votants
 Rosay (G.), *Lune de miel*, marche canadienne
Queq'cham'fait, chanson normande. — Suzanne Hesbert, Charles Moysan, Antoinette Berthomé, Antoinette Bodin, Charles Moysan, Francis Goubin
 Périssat (M.), *Clochettes bleues d'Écosse*. — Antoinette Berthomé, Antoinette Bodin, Louise Tabesse, André Guillemin, Francis Goubin
 Lambotte L.), *Saute, saute, petit lapin*, chanson russe. — Antoinette Berthomé, Antoinette Bodin, Charles Moysan, Alain Moré, Francis Goubin
 Soreau (A.), *Mon Père m'a mariée à un tailleur de vignes*. — Antoinette Berthomé, Antoinette Bodin, Noël Douillard, Francis Goubin
 Soreau (A.), *La Bique*. — Noël Douillard
 Rauski (F.J.), *Régiment de Sambre et Meuse*

Notes

Deuxième soirée populaire de la Schola de Nantes sous le patronage de l'administration municipale et du syndicat d'initiative de Nantes.
 Chansons et marches françaises et étrangères

Sources

Programme de salle

Mercredi 29 juin, vendredi 1^{er} juillet 1938

Cour d'honneur du château des Ducs de Bretagne ; 21h ; Gabriel Grovlez (dir.)

Berlioz (H.), *La Damnation de Faust*. — Hélène Bouvier, Frédéric Anspach, Maurice de Groot

Notes

Sous le haut patronage de l'administration municipale et du syndicat d'initiative de Nantes ;

deux représentations populaires
Adaptation à la scène de Raoul Gunsbourg
Orchestre, chœurs, ballets, figuration de la Schola de Nantes, 450 exécutants

Sources
Programme de salle

Mercredi 28 juin, vendredi 30 juin 1939

Cour d'honneur du château des Ducs de Bretagne, 21h ; Marguerite Le Meignen (dir.)

Saint-Saëns (C.), *Samson et Dalila*. — Hélène Bouvier, Fernand Faniard, Jacques Bastard

Notes
sous le haut patronage de l'administration municipale de Nantes ; deux représentations populaires
Choeurs, orchestre, figuration, 450 exécutants

Sources
Programme de salle

Vendredi 11 et samedi 12 juillet, dimanche 13 juillet 1941

Grand théâtre de Nantes ; vendredi et samedi à 19h45, dimanche à 14h30 ; Marguerite Le Meignen (dir.)

Gluck (W.), *Orphée et Eurydice*. — Hélène Bouvier, Ninette Vandamme, Rose Havard

Notes
Trois représentations exceptionnelles
Chœurs, orchestre, [danseurs], figuration de la Schola cantorum de Nantes, 300 exécutants
Danses et ensembles chorégraphiques réglés par Yvonne Gruss
Mise en scène et jeux de lumière : MM. Paul Greslé et Phelippot, scène M. Leroy, costumes Marguerite Le Meignen

Sources
Programme de salle

Dimanche 1^{er} juillet, lundi 2, mercredi 4, jeudi 5 juillet 1945

Théâtre Graslin ; dimanche à 16h30, lundi, mercredi et jeudi à 20h30 ; Alexandre Labinsky (dir.)

Rimskij-Korsakov (N.), *Snegourotchka*. — Hélène Bouvier, Odette Turba-Rabier, Marguerite Pifteau, Nina Karandova, Dina Zakuarova, Gregor Grichine, Jacques Bastard, Lew Trédiakovsky, Basil Braminov

Notes
En présence et sous le patronage de monsieur le ministre de l'Éducation nationale

réalisation artistique de Marguerite Le Meignen
Paul Greslé directeur général de la mise en scène
ballets de Irina Grjebina
les jeunes gens de la société La Nantaise
chœurs et orchestre de la Schola Cantorum de Nantes

Sources
Programme de salle

25 au 28 mai 1946

Théâtre Graslin ; Alexandre Labinsky (dir.).

Rimskij-Korsakov (N.), *Snegourootchka*. — Nelly Mathot, Marguerite Pifteau, Nina Karandova, Dina Zakuarova, Gregor Grichine, Jacques Bastard, Lew Trédiakovsky, Julien Giovanetti, André Basquin

Notes

Avec l'appui de monsieur le maire de Nantes, de monsieur l'adjoint aux Beaux-arts, de messieurs les membres de l'administration municipale et du syndicat d'initiative
réalisation artistique de Marguerite Le Meignen
Paul Greslé directeur général de la mise en scène
maquettes des décors et des costumes de Jean Bruneau
ballets de Irina Grjebina
choeurs et orchestre de la Schola Cantorum de Nantes

Sources
Programme de salle

8, 9, 11 juillet 1946

Théâtre Graslin ; Gustave Cloez (dir.)

Bizet (G.), *Carmen*. — Jacqueline Lussas, Albert Gariat, Julien Giovanetti

Notes

Sur l'initiative de la direction des Lettres et des Arts, avec l'appui de monsieur le maire de Nantes, de monsieur l'adjoint aux Beaux-arts, de messieurs les membres de l'administration municipale et du syndicat d'initiative
réalisation artistique de Marguerite Le Meignen
direction générale de la mise en scène Paul Greslé
ballets réglés par Robert Quinault
d'après les maquettes de Jean Bruneau
scène, chœurs et orchestre de la Schola Cantorum de Nantes, 300 exécutants

Sources
Programme de salle

ANNEXE n° 38

Répertoire des programmes de concerts d'hiver de la Schola Cantorum de Nantes Concerts à Nantes de 1920 à 1947

1

Mardi 24 février 1920

Vingt-cinquième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Philippe Gaubert (dir.)

1. Beethoven (L. van), *Symphonie n°5* op. 67 en *ut* mineur
2. Moussorgsky (M.), *Les Enfantines*, Kallistrata. — Koubitzky (A.)
3. Gretchaninov (A.), *Berceuse* op. 98 n°9. — Koubitzky (A.)
4. Moussorgsky (M.), *Chanson de la puce de Mephistopheles*. — Koubitzky (A.)
5. Gaubert (Ph.), *Suite dramatique*
6. Duparc (H.), *Aux étoiles*. — Koubitzky (A.)
7. Rabaud (H.), *La Procession nocturne*. — Koubitzky (A.)
8. Glazounov (A.), *Cantique des cantiques*. — Koubiteky (A.)
9. Rimskij-Korsakov (N.), *Sadko*, Chant hindou. — Koubitzky (A.)
10. Moussorgsky (M.), *La Foire de Sorotchintzy*, Hopak. — Koubitzky (A.)
11. Rimskij-Korsakov (N.), *Capriccio espagnol* op. 34

Note

5. « Première audition »
6. « Première audition »
7. « redemandée »

2

Mardi 16 mars 1920

Vingt-sixième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Vincent d'Indy (dir.)

1. Bach (J. S.), Cantate "*Wachet auf, ruft uns die Stimme*" BWV 140. — Montjovet (J.), Reder (J.)
2. Beethoven (L. van), *Symphonie n° 9* op. 125 en *ré* mineur. — Montjovet (J.), Mirey (H.), Paulet (G.), Reder (J.)

Note

2. « Première audition. » Chœurs de la Schola et de l'Union Chorale ; trois cents exécutants.

3

Mardi 7 décembre 1920

Vingt-septième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Philippe Gaubert (dir.)

Schumann (R.), *Scenen aus Goethes Faust [Scènes du Faust de Goethe]*. — Montjovet (J.), Vallin-Mathieu (B.), Vallée (J.), Murano (Ch.), Cerdan (J.), Paulet (G.), Sevestre (F.), Mornet (A.)

Note

« Scènes du poème de Goethe ; traduction Bussine (A.) »

« Première audition intégrale »

4

Vendredi 14 janvier 1921

Vingt-huitième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Charles Tournemire (dir.)

1. Beethoven (L. van), *Egmont* op. 84, Ouverture
2. Beethoven (L. van), *Concerto pour piano n°3* op. 37 en *ut* mineur. — Arcouët (G.)
3. Tournemire (Ch.), *Symphonie « Moscou »*
4. Duparc (H.), *Lénore* (poème symphonique d'après la Ballade de H. Burger)
5. Lalo (É.), *Concerto pour violoncelle* en *ré* mineur. — Hubert (M.)
6. Franck (C.), *Les Djinns*, poème symphonique pour piano et orchestre. — Arcouët (G.)

Note

3. « Première audition, sous la direction de l'auteur »

4. « Première audition »

6. « Première audition »

5

Mardi 22 février 1921

Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Francis Touche (dir.)

Beethoven (L. van), *Symphonie n°7* op. 92 en *la* majeur

Ladmirault (P.), *Rapsodie Gaëlique*

Albeniz (I), *Catalonia*, Première partie

Beethoven (L. van), *Concerto pour violon* op. 61 en *ré* majeur. — Enesco (G.)

Chausson (E.), *Poème pour violon et orchestre* op. 25. — Enesco (G.)

Note

Programme établi d'après *Nantes-Mondain* du 26 février 1921 et *L'Ouest-Éclair* du 24 février.

Absence de programme de salle.

6

Mardi 8 mars 1921

Trentième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Vincent d'Indy (dir)

Indy (V. d'), *Le Chant de la cloche*. — Gozatégui (J.), David (L.), Vallée (J.), Loiret (V.)

7

Mercredi 27 avril 1921

Trente et unième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Henri Büsser (dir.)

Berlioz (H.), *La Damnation de Faust*. — Montjovet (J.), Lassalle (R.), Cerdan (J.)

8

Mardi 29 novembre 1921

Trente-deuxième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Gabriel Pierné (dir.)

1. Beethoven (L. van), *Symphonie n°6 « Pastorale »* op. 68 en *fa* maj.
2. Mozart (W. A.), *Concerto pour violon* K. 268 en *mi* bémol majeur. — Thibaud (J.)
3. Saint-Saëns (C.), *Le Rouet d'Omphale*
4. Pierné (G.), *Paysages franciscains* extraits, Au jardin de sainte Claire ; Sur la route de Poggio-Bustone
5. Lalo (É.), *Symphonie espagnole*. — Thibaud (J.)
6. Beethoven (L. van), *Elegischer Gesang [Chant élégiaque]* op. 118
7. Schumann (R.), *Requiem pour Mignon* op. 98b. — Malraison (R.), Valetton (G.), Marqué (L.), Maubeuge

Note

5. « Première audition »
7. « Première audition »

9

Mardi 13 décembre 1921

Trente-troisième concert ; Rhené Baton (dir.)

1. Chabrier (E.), *Gwendoline*, Ouverture
2. Chausson (E.), *Chanson perpétuelle*. — Lubin (G.)
3. Franck (C.), *Symphonie en ré* mineur
4. Franck (C.), *Rédemption*. — Lubin (G.)

10

Mardi 10 janvier 1922

Trente-quatrième concert ; Grand théâtre de Nantes ; 20h30 ; Erique Fernandez Arbos (dir.)

1. Schubert (F.), *Symphonie n°8 « inachevée »* D 759 en *si* mineur
2. Schubert (F.), *Le Roi des aulnes* D 328. — Silvera (D. de)
3. Wagner (R.), *Wesendonck Lieder*, extrait, Les Rêves. — Silvera (D. de)
4. Wagner (R.), *Tannhäuser*, Ouverture
5. Falla (M. de), *El Amor brujo [L'Amour Sorcier]* Ballet, *Scène gitane de l'Andalousie*, extraits, Introduction ; Final— Silvera (D.de)
6. Granados (H.), *Les Goyescas*, Intermezzo
7. Albeniz (I.)-Arbos (E. F.), *Triana*, extrait, Iberia
8. Dukas (P.), *La Peri*. — Napierkowska (Mme), Melchior, danseurs

Note

2. « Orchestré par Berlioz »
3. « première audition »
6. « Première audition »
7. « Première audition »
8. « Poème symphonique »

11

Lundi 6 mars 1922

Trente-septième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Vincent d'Indy (dir)

1. Indy (V. d'), *La Forêt enchantée*
2. Indy (V. d'), *Fervaal*, Prélude du premier acte
3. Indy (V. d'), *La Légende de saint Christophe*, La Queste de Dieu
4. Wagner (R.), *Tristan et Yseult*, Mort d'Yseult. — Montjovet (J.)
5. Franck (C.), *Rédemption*, Air de l'archange. — Montjovet (J.)

Note

« Festival Vincent d'Indy »

12

Vendredi 19 mai 1922

Trente-huitième concert ; Théâtre Graslin ; 20h30 ; Rhené Baton (dir.)

Bach (J. S.), *Messe* BWV 232 en *si* mineur. — Courso (Y.), Winsbach (C.), Suscinio (J.), Dufrasne (L.)

13

Mardi 28 novembre 1922

Trente-neuvième concert ; Grand Théâtre de Nantes; 20h30 ; Rhené Baton (dir.)

Liszt (F.), *La Légende de sainte Élisabeth*. — Baron (A.), Montjovet (J.), Bourbon (J.), Bouxmann (J.)

14

Lundi 18 décembre 1922

Quarantième concert ; Théâtre Graslin ; 20h30 ; Ernest Ansermet (dir.)

1. Beethoven (L. van), *Symphonie n°8* op. 93 en *fa* majeur
2. Moussorgsky (M.), *Boris Godounov*, extraits, Air de Boris ; Prologue (premier et deuxième tableau). — Journet (M.)
3. Guillon-Verne (C.), *Paysages basques*
4. Debussy (C.), *Deux danses*. — Gérard-Dukercy (G.)
5. Debussy (C.), *Nocturnes*, triptyque symphonique

Note

2. « Première audition »
3. « Première audition »
5. « Première audition »

15

Vendredi 19 janvier 1923

Quarante et unième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Enrique Fernandez Arbos (dir.)

1. Beethoven (L. van), *Symphonie n°5* op. 67 en *ut* mineur
2. Wagner (R.), *Tannhäuser*, Ouverture
3. Corelli (A.), *Trois pièces pour quatuor d'orchestre*, Sarabande, Gigue, Badinerie
4. Wagner (R.), *Le Crépuscule des dieux*, III, extraits, Les filles du Rhin et Siegfried, Air de Siegfried, Mort de Siegfried, Marche funèbre, Air de Brunnehilde, Embrasement du Walhalla. — Laffitte (L.), Jouve (J.), Martinelli (G.), Talazac (O.), Le Senne (G.), Murano (Ch.)

Note

2. « A la demande générale »
4. « Première audition à Nantes »

16

Vendredi 16 février 1923

Quarante-deuxième concert ; Grand théâtre de Nantes ; 20h30 ; Vladimir Golschmann (dir.)

1. Weber (C. M. von), *Obéron*, Ouverture
2. Mozart (W. A.), *Symphonie n°40* K. 550 en sol mineur
3. Boccherini (L.), *Concerto pour violoncelle*. — Pollain (F.)
4. Borodine (A.), *Dans les steppes de l'Asie Centrale*
5. D'Indy (V. d'), *Choral varié*
6. Fauré (G.), *Sicilienne pour violoncelle et orchestre*. — Pollain (F.)
7. Bach (J. S.), *Suite pour violoncelle n°6* BWV 1012, Gavotte. — Pollain (F.)
8. Rimskij-Korsakov (N.), *Shéhérazade*. — Muller (P.)

Note

Une quête sera faite au bénéfice de l'œuvre des colonies de vacances nantaises »

17

Lundi 19 mars 1923

Quarante-troisième concert ; Théâtre Apollo ; 20h30 ; Gabriel Pierné (dir.)

1. Saint-Saëns (C.), *Le Carnaval des animaux*
2. Pierné (G.), *Deux chansons populaires harmonisées*, Il pleut bergère ; Malbrough s'en va t'en guerre
3. Pierné (G.), *L'An Mil*. — Campredon (J.), Martinelli (G.), Haramboure (M.), Malnory (F.), Ferrer (S.), Torrent (R.), Vasse (F.)

Note

Ce concert a servi de répétition générale au concert suivant.

3. « Mystère en deux parties ; Poème de Gabriel Nigond ; Dédié à la mémoire de Marcel Schwob, auteur de *La croisade des enfants*. Première audition. »

18

Mercredi 21 mars 1923

Quarante-quatrième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Gabriel Pierné (dir.)

1. Pierné (G.), *Les Enfants à Bethléem*. — Campredon (J.), Martinelli (G.), Haramboure (M.), Malnory (F.), Ferrer (S.), Torrent (R.), Vasse (F.)
2. Pierné (G.), *L'An Mil*, poème symphonique avec chœurs. — Campredon (J.), Martinelli (G.), Haramboure (M.), Malnory (F.), Ferrer (S.), Torrent (R.), Vasse (F.), Tremblay (M.)

Vendredi 21 décembre 1923

Quarante-cinquième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Serge Koussevitzky (dir.)

Haendel (G. F.), *Concerto grosso en ré mineur*
 Wagner (R.), *Tannhäuser*, Bacchanale
 Debussy (C.), *La Mer*, Esquisses symphoniques
 Boulanger (L.), *Vieille Prière bouddhique*
 Mousorgsky (M.), *La Khovantchina*, Introduction
 Rimski-Korsakov (N.), *Doubinouchka*, Chanson populaire russe
 Rimski-Korsakov (N.), *Les Contes du tsar Saltan*, Le Vol du bourdon
 Rimskij-Korsakov (N.), *Capriccio espagnol*

Lundi 21 janvier 1924

Quarante-sixième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Rhené Baton (dir.)

Franck (C.), *Les Béatitudes*. — Talazac (O.), Dyonis (R.), Suscinio (J.), Villa (G.), Moutia (M.), Grimaud (H.)

Vendredi 15 février 1924

Quarante-septième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Pierre Sechiari (dir.)

1. Beethoven (L. van), *Symphonie n°7 op. 92 en la majeur*
2. Schubert (F.), *Vision*, orchestration de Camille Chevillard. — Montjovet (J.)
3. Schubert (F.), *Marguerite au rouet*, orchestration de J. de la Tombelle. — Montjovet (J.)
4. Mozart (W. A.), *Concerto pour violon n°5 K. 219 en la majeur*. — Elcus (G.)
5. Iwanow (I.), *Esquisses caucasiennes*
6. Achron (J.), *Chant hébraïque*, orchestration Gaston Elcus. — Elcus (G.)
7. Wagner (R.), *Le Vaisseau fantôme*, extraits, Ouverture ; Chœur des fileuses ; Ballade. — Montjovet (J.), Bodin (A.)
8. Berlioz (H.), *Roméo et Juliette*, extraits, Scène d'amour ; Concert-bal et Grande fête chez Capulet

Note

5. « Première audition »

22

Vendredi 14 mars 1924

Quarante-huitième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Francisco de Lacerda (dir.)

1. Beethoven (L. van), *Egmont* op. 84, Ouverture
2. Mozart (W. A.), *Sérénade nocturne* K. 239
3. Wagner (R.), *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, extraits, Prélude du troisième acte ; Danse des apprentis ; Marche des corporations
4. Ropartz (G.), *Psaume CXXXVI*
5. Weber (C. M. von), *Le Freischütz*, Ouverture
6. Honegger (A.), *Pastorale d'été*
7. Strauss (R.), *Mort et transfiguration*
8. *Les Bateliers de la Volga*
9. Borodine (A.), *Le Prince Igor*, Danses polovtsiennes

Note

2. « Première audition »
4. « Première audition »
6. « Première audition »
7. « Première audition »

23

Lundi 7 avril 1924

Quarante-neuvième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20H30. Francisco de Lacerda (dir)

Bach (J. S.), *Passion selon saint Jean* BWV 245 . — Campredon (J.), Falk (L.), Weynandt (M.), Cruz-Froëlich (L. de la), Panzera (Ch.)

24

Mercredi 7 mai 1924

Cinquantième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30. Francisco de Lacerda (dir.)

Même programme que le 7 avril 1924.

25

Vendredi 12 décembre 1924

Cinquante-troisième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Paul Paray (dir.)

1. Haydn (J.), *Symphonie n°13 en ré majeur*
2. Bach (J. S.), *La Querelle de Phoebus et de Pan* BWV 201 . — Roosevelt (H.)
3. Franck (C.), *La Procession*. — Roosevelt (H.)

4. Franck (C.), *Psyché*, Poème symphonique
5. Saint-Saëns (C.), *Phaéton* op. 39
6. Vuillemin (L.), *Trois danses*
7. Borodine (A.), *Dans les steppes de l'Asie centrale*
8. Moussorgsky (M.), *Josué*. — Bodin (A.), Thévenot (A.)
9. Fauré (G.), *Les Roses d'Ispahan*. — Roosevelt (H.)
10. Fauré (G.), *Clair de lune*. Roosevelt (H.)
11. Canteloube (J.), *Chants d'Auvergne*, extraits, *L'Antoine* ; *Bourrées* (« Je n'ai pas d'amie » ; La Caille). — Roosevelt (H.)
12. Wagner(R.), *Die Meistersinger von Nürnberg*, Overture

Note

2. « Première audition »
6. « Première audition »
8. « Première audition »
11. « Première audition »

26

Vendredi 23 janvier 1925

Cinquante-quatrième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Paul Paray (dir.)

1. Berlioz (H.), *Le Carnaval romain* op. 9, Overture
2. Berlioz (H.), *La Damnation de Faust* op. 24, extraits, III, 12, Menuet des Follets ; II, 7, Ballet des Sylphes ; I, 3, Marche hongroise
3. Berlioz (H.), *Grande Messe des morts* op. 5

Note

« Avec le concours des chœurs et de l'orchestre de la Schola, des trompettes et trombones de la musique municipale »

3. « Première audition à Nantes »

27

Vendredi 20 février 1925

Cinquante-cinquième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Georges-Martin Witkowski (dir.)

1. Schumann (R.), *Symphonie n°4* op. 120 en ré mineur
2. Monteverdi (C.), *Orfeo*, extrait, Plaintes d'Orfeo. — Panzera (Ch.)
3. Schubert (F.), *Le Sosie*, orchestration de Camille Chevillard. — Panzera (Ch.)
4. Schubert (F.), *Le Roi des aulnes*, orchestration d'Hector Berlioz. — Panzera (Ch.)
5. Weber (C. M. von), *Euryanthe*, Overture
6. Chausson (E.), *Viviane*, poème symphonique
7. Ladmirault (P.), *Chemin creux*, orchestration de Claude Guillon-Verne
8. Duparc (H.), *L'Invitation au voyage*. — Panzera (Ch.)
9. Ollone (M. d'), *Saint François d'Assise*, épisode pour baryton et chœur. — Panzera (Ch.)

10. Chabrier (E.), *La Sulamite*, scène biblique pour soprano et chœur de femmes. — Walter-Villa (M.)

11. Wagner (R.), *Die Walküre*, La Chevauchée des Walkyries

Note

1. « Première audition »

3. « Première audition »

5. « Première audition »

6. « Première audition »

7. « Première audition »

9. « Première audition »

10. « Première audition »

11. « Première audition »

28

Lundi 9 mars 1925

Cinquante-sixième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Max d'Ollone (dir)

1. Franck (C.), *Symphonie en ré mineur*

2. Gluck (C.W.), *Alceste*, scène des Enfers. — Cesbron-Viseur (S.)

3. Lalo (É.), *Rapsodie norvégienne*

4. Mendelssohn (F.), *Concerto pour violon et orchestre n°2 op. 64 en mi mineur*. — Muller (P.)

5. Wagner (R.), *Parsifal*, Prélude

6. Ollone (Max d'), *Le Retour* (drame lyrique), extraits, Récit de Blanche ; Scène finale. — Cesbron-Viseur (S.)

7. Glazounov (A.), *Stenka-Razine*

Note

6. « Première audition »

7. « Première audition »

29

Lundi 30 mars 1925

Cinquante-septième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Paul Paray (dir)

Haendel (G. F.), *Le Messie*. — Wybauw-Detilleux (), Falk (L.), Jouatte (G.), Mulder (G. de)

Note

Paroles françaises de Paul Collin

30

Lundi 23 novembre 1925

Cinquante-neuvième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Édouard Flament (dir.)

Berlioz (H.), *La Damnation de Faust*. — Montjovet (J.), Lassalle (R.), Panzera (Ch.), Jacquier (P.)

31

Vendredi 18 décembre 1925

Soixante et unième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Vladimir Golschmann (dir.)

1. Tchaïkowsky, (P. I.), *Symphonie n°6 « Pathétique »*
2. Moussorgsky (M.), *Une Nuit sur le Mont Chauve*
3. Moussorgsky(M.), *La Foire de Sorotchintzy*, extraits, Air de Gritko. — Bouchaud (M.) ; Air de Parassia. — Verbitzky (S.) ; Chanson du Roudoudou ; Duo de Parassia et Gritzko. — Verbitzky (S.), Bouchaud (J.) ; Hopak (danse petite russienne), Verbitzky (S.)
4. Rimskij-Korsakov (A.), *Capriccio espagnol*

Note

2. « Première audition »
3. « Première audition »
4. « Redemandé »

32

Vendredi 22 janvier 1926

Soixante-deuxième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Vladimir Golschmann (dir.)

1. Beethoven (L ; van), *Symphonie n°7 op. 92 en la majeur*
2. Courtonne (M.), *Légende bretonne* pour violon et orchestre
3. Mozart (W. A.), *Concerto pour piano en ré mineur* [indéterminé]. — Iturbi (J.)
4. Liszt (F.), *Grande fantaisie hongroise* pour piano et orchestre. — Iturbi (J.)
5. Mendelssohn (F.), *Ein Sommernachtsraum* [*Le Songe d'une nuit d'été*], *Scherzo*
6. Schmitt (F.), *Psaume XLVI*. — Morel (G.)

Note

6. « Première audition »

33

Lundi 22 mars 1926

Soixante-troisième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Francisco de Lacerda (dir.)

Bach (J. S.), *Passion selon saint Matthieu* BWV 244. — Montjovet (J.), Curso (Y.),

Weynandt (M.), Gilles (R.), Groote (A. de)

Note

« Première audition à Nantes »

34

Jeudi 1er avril 1926

Soixante-cinquième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Francisco de Lacerda (dir.)

Bach (J. S.), *Passion selon saint Jean* BWV 245. — Wolska (H.), Falk (L.), Villa (G.), Patellière (L. de la), Suscinio (J.)

Note

Paroles françaises de Maurice Bouchor

35

Lundi 29 novembre 1926

Soixante-sixième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Francisco de Lacerda (dir)

Wagner (R.), *Parsifal*. — Montjovet (J.), Soria (M.), Bourbon (J.), Gilles (R.), Thévenot (A.)

Note

« Drame sacré en trois actes » traduction Ernst

« Première audition à Nantes »

36

Lundi 20 décembre 1926

Soixante-septième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Francisco de Lacerda (dir)

1. Monteverdi (C.), *Orfeo*. — Petit (G.), Falk (L.), Felici (A.)
2. Debussy (C.), *La Damselle élue*. — Felici (A.), Falk (L.)
3. Brahms (J.), *Rhapsodie pour contralto, chœurs d'hommes et orchestre*. — Falk (L.)
4. Falla (M. de), *La Vie brève*, extraits, I, Chant de la forge ; II, El cantaor ; Danse ; Danse avec chœur. — Felici (A.), Petit (G.)

Note

1. « Fable musicale représentée pour la première fois à Mantoue au printemps de l'année 1607. Remise en lumière et exécutée pour la première fois en France par les soins de la Schola Cantorum de Paris le 25 février 1904. Sélection conforme aux exécutions données en 1904 sous la direction de MM. Vincent d'Indy et Francisco de Lacerda. L'œuvre se joue sans interruption. »

« Cette sélection a été faite de manière à former un tout qui se tient musicalement aussi bien que dramatiquement, et qui donne, en dépit de la suppression des deux actes inutiles au drame, une notion très suffisamment complète du chef-d'œuvre » (V. D'Indy)

2. « Poème lyrique de D. G. Rosetti, traduction de Sarrasin (pour voix de femmes). — Soli, chœur et orchestre »
3. « Version de Maurice Kufferath ; première audition »
4. « Première audition ; drame lyrique en 2 actes. Poème de F. Shaw, traduction de P. Milliet

37

Vendredi 18 février 1927

Soixante-huitième concert ; Grand théâtre de Nantes ; 20h30 ; Paul Paray (dir.)

1. Beethoven (L. van), *Léonore*, Ouverture n°3
2. Haendel (G. F.), *Suzanne*, Air. — Panzera (Ch.)
3. Schubert (F.), *Le Roi des aulnes* D 328. — Panzera (Ch.)
4. Beethoven (L. Van), *Symphonie n°3 « Eroica »* op. 55 en *mi* bémol majeur
5. Bourgault-Ducoudray (L.), *Rhapsodie cambodgienne*
6. Franck (C.), *Nocturne*. — Panzera (Ch.)
7. Ropartz (G.), *La Mer*. — Panzera (Ch.)
8. Fauré (G.), *Clair de lune*. — Panzera (Ch.)
9. Rimskij-Korsakov (N.), *La Grande Pâque russe*

Note

3. « Redemandé »
9. « Première audition »

38

Mercredi 6 avril 1927

Soixante-neuvième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Francisco de Lacerda (dir)

Bach (J. S.), *Messe en si mineur*, BWV 632. — Montjovet (J.), Falk (L.), Patellière (L. de la), Cruz-Froëlich (L. de la)

39

Lundi 12 décembre 1927

Soixante-dixième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Albert Wolff (dir.)

1. Berlioz (H.), *Benvenuto Cellini* op. 23, Ouverture
2. Mendelssohn (F.), *Symphonie n°3 « Schottische »* [Écossaise] op. 56 en *la* mineur
3. Rimskij-Korsakov (N.), *Le Coq d'or*, suite pour orchestre, extraits, Introduction ; Cortège de noces du Roi Dodôn
4. Honegger (A.), *Le Roi David*. — Manuel (R.), Berriau (S.), Bodin (A.), Patellière (L. de la)

Note

3. « Première audition »
4. « Première audition à Nantes »

40

Vendredi 20 janvier 1928

Soixante et onzième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Georges Georgesco (dir.)

1. Brahms (J.), *Symphonie n°3 en ré majeur*
2. Saint-Saëns (C.), *Concerto pour violon n°3 op. 61 en si mineur.* — Candela (M.)
3. Dukas (P.), *L'Apprenti sorcier*
4. Beethoven (L. van), *Romance pour orchestre et violon n°1 op. 40 en sol majeur.* — Candela (M.)
5. Wieniawski (J.), *Polonaise.* — Candela (M.)
6. Enesco (G.), *Rhapsodie roumaine*

Note

2. « Première audition »

41

Vendredi 17 février 1928

Soixante-douzième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Aimé Kunc (dir.)

1. Beethoven (L. van), *Symphonie n°4 op. 60 en si bémol majeur*
2. Balakirev (M.), *Chant géorgien.* — Koubitzky (A.)
3. Rimskij-Korsakov (N.), *La Nuit de mai*, chanson de Levko. — Koubitzky (A.)
4. Gretchaninov (A.), *Berceuse op. 98 n°9.* — Koubitzky (A.)
5. Turina (J.), *La Procession del Rocio [La Procession du Rocio]*
6. Kunc (A.), *Suite dramatique pour orchestre*
7. Rimskij-Korsakov (N.), *Sadko*, chant hindou. — Koubitzky (A.)
8. Moussorgsky (M.), *Chanson de la puce de Méphistophélès.* — Koubitzky (A.)
9. Moussorgsky (M.), *Hopak.* — Koubitzky (A.)
10. Franck (C.), *Psaume CL*

Note

6. « Première audition »

42

Lundi 26 mars 1928

Soixante-treizième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; 20h30 ; Francisco de Lacerda (dir)

1. Brahms (J.), *Un Requiem allemand op. 45.* — Crüz-Froëlich (L. de la), Malnory (F.)
2. Bach (J. S.), *Magnificat BWV 943 en ré majeur.* — Debonte (L.), Malnory (F.), Crüz-Froëlich (L. de la), Jouatte (G.)

Lundi 10 décembre 1928

Soixante-quatorzième concert; Grand Théâtre de Nantes ; Staram (W.) ; 20h30

1. Wagner (R.), *Die Meistersinger von Nürnberg*, Ouverture
2. Wagner (R.), *Wesendock Lieder*, extraits, Arrêtez-vous ; Souffrances. — Bunlet (M.)
3. Wagner (R.), *Tristan und Isolde*, extraits, Prélude ; mort d'Isolde. — Bunlet (M.)
4. Debussy (C.), *Le Martyre de saint Sébastien*. — Bunlet (M.), Berthomé (A.), Bodin (A.), Bonduelle (H.)

Note

2. « Première audition »

Vendredi 18 janvier 1929

Soixante-quinzième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Wolff (A.) ; 20h30

1. Smetana (B.), *La Fiancée vendue*, Ouverture
2. Fauré (G.), *Pelléas et Mélisande*, extraits, Prélude ; La Fileuse
3. Guillon-Verne (C.), *Éperdument*. — Berriau (S.)
4. Guillon-Verne (C.), *Ton souvenir est comme un livre bien aimé*. — Berriau (S.)
5. Duparc (H.), *Chanson triste*. — Berriau (S.)
6. Debussy (C.), *L'Enfant prodigue*, Air de Lia. — Berriau (S.)
7. Ravel (M.), *La Valse*
8. Berlioz (H.), *Les Troyens*, septuor
9. Villa-Lobos (H.), *Choros n°10*, extrait, Sérénade
10. Berlioz (H.), *Symphonie fantastique*

Note

1. « Première audition »
7. « Première audition »
9. « Première audition »

Vendredi 22 février 1929

Soixante-dix-neuvième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Loïcq (L.) ; 20h30

1. Lalo (É.), *Le Roi d'Ys*, Ouverture
2. Schumann (R.), *Concerto pour piano op. 54 en la mineur*. — Cortot (A.)
3. Liadow (A.), *Kikimora*
4. Prokofiev (S.), *L'Amour des trois oranges*, Marche
5. Stravinsky (I.), *L'Oiseau de feu*, extraits, Introduction ; l'oiseau de feu et sa danse ; ronde des princesses (Khorovoda) ; danse infernale du roi Kastcheï ; berceuse ; finale
6. Fauré (G.), *Ballade pour orchestre et piano en fa dièse mineur*, op. 19. — Cortot (A.)

7. Honegger (A.), *Pacific 231*

Note

3. « Première audition »
4. « Première audition »
5. « Première audition »
7. « Première audition »

46

Lundi 18 mars 1929

Quatre-vingtième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Flament (É.) ; 20h30

1. Berlioz (H), *L'Enfance du Christ*. — Erza (B.), Gautier (M.), Bourbon (J.), Paon (J.)
2. Roussel (A.), *Évocations*. — Bourbon (J.), Bodin (A.), Feildel (J.)

47

Lundi 9 décembre 1929

Quatre-vingt troisième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Spaanderman (J.) ; 20h30

1. Wagner (R.), *Die Meistersinger von Nürnberg* [*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*], Ouverture
2. Rimskij-Korsakov (N.), *Sadko*, duo du premier acte. — Korotneva (L.), Torgensky (M.)
3. Borodine (N.), *Le Prince Igor*; air du prince. — Popov (B.)
4. Rimskij-Korsakov(N.), *Shéhérazade*
5. Rachmaninov (S.), *Les Cloches*

Note

4. « Redemandé »
5. « Première audition en France »

48

Vendredi 17 janvier 1930

Quatre-vingt quatrième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Horenstein (J.) ; 20h30

1. Wagner (R.), *Lohengrin*, Prélude
2. Weber (K. M. von), *Euryanthe*, Air. — Soyer (M.)
3. Beethoven (L. van), *Symphonie n°7* op. 92 en *la* majeur
4. Ducasse (R.), *Sarabande*
5. Respighi (O.), *Les Fontaines de Rome*
6. Wagner(R.), *Götterdämmerung* [*Le Crépuscule des dieux*], scène finale

Note

4. « Première audition à Nantes »
5. « Première audition à Nantes »

Vendredi 14 février 1930

Quatre-vingt cinquième concert ; Grand Théâtre ; Rhené Baton ; 20h30

1. Franck (C.), *Symphonie en ré mineur*
2. Mozart (W. A.), *Concerto pour piano n°16 K. 451 en ré majeur*. — Tagliaferro (M.)
3. Ladmiraault (P.), *Quatre ensembles vocaux*, Plantons le mai ; Printemps ; Matin ; La vigne au vin
4. Falla (M. de), *Nuits dans les jardins d'Espagne*. — Tagliaferro (M.)
5. Roussel (A.), *Psaume LXXX*. — Izar (L.)

Note

3. « Première audition »
4. « Première audition publique »
5. « Première audition à Nantes »

Lundi 31 mars 1930

Quatre-vingt sixième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Horenstein (J.) ; 20h30

Bach (J. S.), *Weihnachts Oratorium [Oratorio de Noël]*. — Montjovet (J.), Silvera (D. de), Saint-Cricq (H. de), Balbon (A.)

Mercredi 17 décembre 1930

Quatre-vingt huitième concert; Grand Théâtre de Nantes ; Boer (L-W) ; 20h30

1. Mendelssohn (F.), *Symphonie n°5 « Réformation »* [« Réformation »] op.107 en ré majeur
2. Beethoven (L. van), *Fidelio* op.72, Air. — Balguerie (S.)
3. Gluck (C. W.), *Alceste*, I, Air d'Alceste "Divinité du Styx". — Balguerie (S.)
4. Chausson(E.), *Hymne védique*. — Berthomé (A.), Bodin (A.)
5. Boulanger (L.), *Vieille Prière bouddhique*. — Poulain (R.)
6. Bruneau (A.), *Messidor*, IV, Prélude. — Balguerie (S.)
7. Dukas (P.), *Ariane et Barbe-Bleue*, Air des diamants. — Balguerie (S.)
8. Wagner (R.), *Tristan und Isolde*, Mort d'Isolde. — Balguerie (S.)
9. Strauss (R.), *Don Juan*

52

Vendredi 16 janvier 1931

Quatre-vingt neuvième concert ; Grand théâtre de Nantes ; Rhené-Baton ; 20h30

1. Franck (C.), *Rédemption*. — Cross (J.), Vasse (F.)
2. Vuillemin (L.), *En Kerneo*
3. Berlioz (H.), *La Damnation de Faust*, op. 24, extraits, Romance de Marguerite ; Marche hongroise. — Cross (J.)

53

Vendredi 20 février 1931

Quatre-vingt dixième concert ; Grand Théâtre ; Inghelbrecht (D. É.) ; 20h30

1. Mozart (W. A.), *Don Giovanni* K. 527, Overture
2. Schumann (R.), *Concerto pour violoncelle* op. 129 en la mineur. — Hekking (G.)
3. Inghelbrecht (D. É.), *Sinfonia brève pour orchestre di camera*
4. Debussy (C.), *Prélude à l'après-midi d'un faune*
5. Pergolèse (G.B.), « *Tre giorni son che Nina* » Aria pour violoncelle et piano, transcription de S. Lee. — Hekking (G.)
6. Valensin (G.C.), *Symphonie*, extrait, Menuet (transcription pour violoncelle et piano). — Hekking (G.)
7. Dupont (J.L.), *Allegro pour violoncelle et piano*. — Hekking (G.)
8. Ravel (M.), *Boléro*

Note

3. « Première audition à Nantes »

54

Lundi 23 mars 1931

Quatre-vingt onzième concert ; Grand Théâtre ; Hoësselin (F. von) ; 20h30

1. Mozart (W. A.), *Requiem*, K. 626. Neusitzer-Thoenissen (M.), Hoësselin (E. von), Madsen (P.), Drath (J.)
2. Brückner (A.), *Ave Maria pour contralto et orgue*. — Hoësselin (E. von)
3. Brückner (A.), *Te Deum*. — Neusitzer-Thoenissen (M.), Hoësselin (E. von), Madsen (P.), Drath (J.)

Note

1. « Première audition à Nantes »
2. « Première audition à Nantes »
3. » Première audition à Nantes »

55

Lundi 1^{er} février 1932

Quatre-vingt-douzième concert ; Grand théâtre ; Inghelbrecht (E. D.) ; 20h30

Festival Vincent d'Indy ; à la mémoire du maître, ex-président d'honneur de la Schola de Nantes
Istar

Fervaal, I, Prélude

Symphonie sur un chant montagnard français, Symphonie cévenole, op. 25. — Février (J.)

Le Chant de la cloche. — Malnory (F.), Jouatte (G.), Villa (G.)

56

Lundi 14 mars 1932

Quatre-vingt treizième concert ; Grand théâtre ; Désormière (R.) ; 20h30

1. Fauré (G.), *Requiem* op. 48. — Berthomé (A.), Gaudin (A.)

2. Moussorgsky (M.), orchestration Ravel (M.), *Tableaux d'une exposition*

3. Fauré (G.), orchestration Aubert (L.), *L'Horizon chimérique*. — Gaudin (A.)

4. Chabrier (E.), version Doyan (A.), *Le Roi malgré lui*. Danse slave, Fête polonaise. — Gaudin (A.)

Note

2. « Première audition »

3. « Première audition »

57

Lundi 5 décembre 1932

Quatre-vingt quatorzième concert ; Grand théâtre ; Hoësselin (F. von) ; 20h30

Verdi (G.), *Requiem*. — Neusitzer-Thoennissen (M.), Hoësselin (E. von), Noort (H.), Willy (J.)

58

Vendredi 20 janvier 1933

Quatre-vingt quinzième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Wolff (A.) ; 20h30

1. Weber (C. M. von), *Obéron*, Ouverture

2. Haydn (J.), *Symphonie n°4 en ré mineur*

3. Liszt (F.), *Les Préludes*

4. Prokofieff (S.), *Chout*, suite de ballets

5. Brahms (J.), *Chanson hongroise pour chœurs et orchestre*

6. Schmitt (F.), *Salammbô*, troisième suite pour chœurs et orchestre

Note

4. « Première audition »
6. « Première audition ; Illustration de quelques pages de Gustave Flaubert, pour chœurs et orchestre. »

59

Vendredi 24 février 1933

Quatre-vingt seizième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Mitropoulos (D.) ; 20h30

1. Bach (J.S.)-Mitropoulos (D.), *Fantaisie et fugue en sol mineur* pour orchestre
2. Bach (J. S.), *Concerto pour deux claviers* BWV 1061 en *ut* majeur. — Arcouët (G.), Marx (J.)
3. Mozart (W. A.), *Symphonie n°39* K. 543 en *mi* bémol majeur
4. Mitropoulos (D.), *Fête crétoise*
5. Chopin (F.), *Concerto pour piano n°2* op. 21 B. 48 en *fa* mineur. — Arcouët (G.)
6. Strauss (R.), *Don Juan*

Note

1. « première audition »
2. « première audition »
5. « première audition »

60

Lundi 3 avril 1933

Quatre-vingt-dix septième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Pierné (G.) ; 20h30

Pierné (G.), *Saint François d'Assise*. — Trajin (L.), Weynandt (M.), Bodin (A.), Groote (M. de), Benoist (P.)

61

Vendredi 24 novembre 1933

Quatre-vingt-dix septième* concert; Grand Théâtre de Nantes ; Wolff (A.) ; 20h30

1. Bach (J. S.), *Concerto brandebourgeois n°3*, en *sol* majeur BWV 1048
2. Schubert (F.), *Symphonie n°8* « inachevée » D 759 en *si* mineur
3. Wagner (R.), *Tannhäuser*, extraits, Ouverture ; marche des nobles
4. Ravel (M.), *L'Enfant et les sortilèges*, extraits, L'enfant et Maman ; L'horloge ; La tasse et la théière ; Le feu ; Les pastours ; La princesse des contes de fées et l'enfant ; L'arithmétique ; Les grenouilles ; Le rossignol ; La libellule ; L'enfant et les bêtes. — Pifteau (M.), Tragin (L.), Villard (O.)
5. Ibert (J.), *Chant de folie*
6. Moussorgsky (M.), orchestration Ravel (M.), *Les Tableaux d'une exposition*

Note

5. « première audition à Nantes »

6. « redemandés »

*Il y a une erreur de numérotation sur les programmes puisque les concerts du 3 avril 1933 et du 24 novembre 1933 portent tous deux le numéro 97. A moins que Marguerite le Meignen ait voulu réserver à la *Passion selon saint Jean* le numéro 100 ?

62

Lundi 22 janvier 1934

Quatre-vingt-dix huitième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Raalte (A. van) ; 20h30

Beethoven (L. van), *Missa solemnis*, messe en ré majeur op. 123. — Boons (C.), Kisch-Arndt (R.), Jouatte (G.), Denys (T.)

Note

« Première audition à Nantes »

63

Lundi 19 février 1934

Quatre-vingt-dix neuvième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Wolff (A.) ; 20h30

Pierné (G.), *Les Enfants à Bethléem*. — Ritter-Ciampi (G.), Pifteau (M.), Vasse (F.)
Ravel (M.), *L'Enfant et les sortilèges*. Extraits. — Ritter-Ciampi (G.), Pifteau (M.)

64

Lundi 19 mars 1934

Centième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Raalte (A. van) ; 20h30

Bach (J. S.), *Johannespassion* [La Passion selon Saint Jean] BWV 245. — Moorlag (D.), Falk (L.), Planel (J.), Denijs (T.), [ainsi orthographié sur le programme de salle], Hazart (J)

Note

« Paroles de Maurice Bouchor »

65

Lundi 26 novembre 1934

Cent-quatrième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Rhené-Baton ; 20h30

Berlioz (H.), *La Damnation de Faust* op. 24. — Saint-Cricq (H.), Martinelli (G.), Groote (M. de), Clédât (R.)

Lundi 21 janvier 1935

Cent cinquième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Van Raalte (A.) ; 20h30

1. Bach (J. S.), *Der Streit zwischen Phoebus und Pan*, [Le défi de Phoebus et de Pan] BWV 201 — Modrakowska (M.), Cernay (G.), Anspach (F.), Lottorf (E.)
2. Bach (J. S.), *Jauchzet Gott in allen Landen*, 15^{ème} dimanche après la Trinité et pour tous les temps [Cantate pour tous les temps] BWV 51. — Modrakowska (M.), Cernay (G.), Anspach (F.), Lottorf (E.)
3. Bach (J. S.), *Wir danken dir Gott, wir danken dir* [Cantate pour les élections municipales ; élection du conseil municipal de Leipzig] BWV29. — Modrakowska (M.), Lottorf (E.)
4. Haendel (G. F.), *Concerto grosso « Water Music »*
5. Haendel (G. F.), *Messiah* [Le Messie], Alleluia

Note

Les quatre premiers numéros sont en première audition

Vendredi 1 mars 1935

Cent sixième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Monteux (P.) ; 20h30

1. Beethoven (L. van), *Egmont* op. 84, Ouverture
2. Beethoven (L. van), *Symphonie n°3 « Eroica »* op. 55 en *mi* bémol majeur
3. Chausson (E.), *Poème* op. 25. — Gautier (J.)
4. Pierné (G.), *Fantaisie basque*. — Gautier (J.)
5. Stravinsky (I.), *L'Oiseau de feu*
6. Borodine (A.), *Le Prince Igor*, Danses polovtsiennes

Note

4. « Première audition »

Lundi 1^{er} avril 1935

Cent septième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Freitas Branco (P. de) ; 20h30

1. Bruneau (A.), *La Faute de l'abbé Mouret*, Deuxième suite avec chœurs
2. Lacerda (F. de), *Dix Trovas*. — Dewander Gabriel (M.)
3. Falla (M. de), *Le Tricorne*, trois danses.
4. Kodaly (Z.), *Psalmus hungaricus*. — Talba (R.)
5. Wagner (R.), *Die Meistersinger von Nürnberg* [Les maîtres chanteurs de Nuremberg], III, Prélude, danse des apprentis, marche des corporations, apothéose de Hans Sachs, final

Note

2. « Première audition »

3. « Première audition »

69

Lundi 10 février 1936

Cent-douzième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Wolff (A.) ; 20h30

Berlioz (H.), *Roméo et Juliette*. — Groote (M. de), Frey-Cadio (M.), Moysan (Ch.)

70

Mercredi 4 mars 1936

Cent-treizième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Évrard (J.) ; 20h30

1. Purcell (H.), *Abdelazer*, Suite ; (première audition à Nantes)
2. Pierné (G.), *Romance sans paroles*. — Ione et Brioux
3. Vivaldi (A.), *Concerto en ré* [indéterminé] ; (première audition à Nantes)
4. Kreisler (F.), *Caprice viennois*. — Ione et Brioux
5. Mozart (W.A.), *Eine kleine Nachtmusik, Sérénade n°13* K. 525 en sol majeur
6. Karganoff (G.), *Jeunesse*. — Ione et Brioux, Suzanne Smeets
7. *Ombres*, sur « A la manière de Borodine » de Ravel. — Ione et Brioux, Suzanne Smeets
8. Lévy (M.), *Demain*. — Ione et Brioux, Suzanne Smeets
9. Tansman (A.), *Tryptique* (première audition)
10. *Jeux*, sur la *Valse romantique* de Déodat de Séverac. — Ione et Brioux
11. *Force*, sur *La Chasse sauvage* de Franz Liszt. — Ione et Brioux
12. Halffter (E.), *Sonatina*, extrait, Fandango. — Ione et Brioux
13. Antonio (J.), *Espagnolade*. — Ione et Brioux
14. Roussel (A.), *Sinfonietta* (dédiée à madame Jane Évrard ; (première audition publique à Nantes)
15. Debussy (C.), *Clair de lune*. — Ione et Brioux, Suzanne Smeets
16. *Accordailles* sur *Ländler* de Schubert. — Ione et Brioux, Suzanne Smeets

71

Lundi 30 novembre 1936

Cent dix-huitième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Monteux (P.) ; 20h30

Milhaud (D.), *Christophe Colomb*. — Daniels (L.), Trévi (J. de), Endrèze

Note

« Création en France en présence de l'auteur. »

Mercredi 3 février 1937

Cent-vingtième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Évrard (J.) ; 20h30

1. Gervaise (C.), *Six danses*
2. Bach (J. S.)-Reger (M.), *Aria, choral, fugue des géants*
3. Mozart (W. A.), *Rondo pour piano et orchestre* (indéterminé)
4. Saint-Saëns (C.), *Wedding cake*
5. Grieg (E.), *Suite Holberg*
6. Rodrigo (J.), *Zarabanda lejana*
7. Ravel (M.), *Trois chansons* ; version pour orchestre di camera de Malcom Holmès
8. Pièces pour piano. — Doyen (J.)
9. Migot (G.), *Cloche d'aube*
10. Honegger (A.), *Prélude, Aria et Fuguettes sur le nom de Bach*

Note

1. « Première audition à Nantes »
5. « Suite en cinq parties »
8. *L'Ouest-Éclair* mentionne dans sa critique du 5 février, due à Paul Ladmiraault, les *Variations sur Don Juan* de Chopin
9. « Première audition à Nantes sous la direction de l'auteur »
10. « Première audition à Nantes »

Lundi 15 mars 1937

Cent-vingt-deuxième concert ; Grand Théâtre de Nantes ; Wolff (A.) ; 20h30

1. Wagner (R.) ; *Lohengrin*, Prélude
2. Wagner (R.), *Lohengrin*, I, Le rêve d'Elsa. — Maurice (G.)
3. Wagner (R.), *Chant d'amour*. — Maurice (G.)
4. Beethoven (L ; van), *Symphonie n°5 op. 67 en ut mineur*
5. Migot (G.), *Double chœur*
6. Wagner (R.), *Tristan und Isolde*, Prélude ; Mort d'Isolde. — Maurice (G.)
7. Schmitt (F.), *Psaume XLVI*

Note

5. « Création »

Mercredi 9 février 1938

Théâtre de Nantes ; Mathieu (Th.) ; 20h30

1. Lecocq (C.), *La Fille de madame Angot*, Ouverture
2. Offenbach (J.), *La Vie parisienne*, Duo de la gantière et du Brésilien. — Favart (E.), Balbon

(A.)

3. Lattès (M.), *Pour ton bonheur*, « On ne s'habille plus en France »
4. Yvain (M.), *Là-haut*, Entrée de saint Pierre. — Balbon (A.)
5. Lecoq (C.), *La Fille de madame Angot*, chanson politique. — Favart (E.)
6. Planquette (R.), *Les Cloches de Corneville*, Ouverture
7. Christiné (H.), *Phi-Phi*, « C'est une gamine charmante ». — Balbon (A.)
8. Messenger (A.), *L'Amour masqué*, « J'ai deux amants ». — Favart (E.)
9. Messenger (A.), *Véronique*, Duo de l'âne. — Favart (E.), Baugé (A.)
10. Offenbach (J.), *La Fille du tambour-major*, Ouverture
11. Ganne (L.), *Les Saltimbanques*, Ouverture
12. Lecoq (C.), *Le Petit Duc*, la ronde des œufs. — Favart (E.), La leçon de solfège
13. Terrasse (C.), *Au Temps des croisades*, Valse des péchés véniels. — Favart (E.), Balbon (A.)
14. Messenger (A.), *Isoline*, ballet
15. Honegger (A.), *Le Roi Pausole*, air de Taxis ; air de la coupe de Thulé. — Balbon (A.)
16. Terrasse (C.), *Les Travaux d'Hercule*, air du rire. — Favart (E.)
17. Messenger (A.), *Véronique*, final du premier acte. — Favart (E.), Balbon (E.)

75

Jeudi 10 mars 1938

Cent-vingt-cinquième concert ; Théâtre de Nantes ; Wolff (A.) ; 20h30

1. Mendelssohn (F.), *Symphonie n°3 « Schottische »* [« Écossaise »] op. 56 en *la* min.
2. Dukas (P.), *Polyeucte*, Ouverture
3. Brahms (J.), *Rhapsodie pour contralto et chœur d'hommes*. — Bodin (A.)
4. Migot (G.), *Hagoromo*. — Bederkhan (L.), Maki (T.)

Note

2. « Première audition à Nantes »
4. Symphonie chorégraphique et lyrique, avec chant et chœur mixte sur un texte de Georges Migot et Louis Laloy. « Création en France » en présence de l'auteur

76

Lundi 4 avril 1938

Cent-vingt-sixième concert ; Théâtre de Nantes ; Munch (C.) ; 20h30

Pierné (G.), *Saint François d'Assise*. — Planel (J.), Daniels (L.), Bouvier (H.), Gicquel (J.)

Note

« A la mémoire du maître Gabriel Pierné, président d'honneur de la Schola de Nantes ».
« L'hommage à Gabriel Pierné sera rendu par Georges Migot délégué spécialement par M. le directeur général des Beaux-Arts. »

Lundi 12 décembre 1938

Cent-trente et unième concert ; Théâtre de Nantes ; Horenstein (J.) ; 20h30

1. Berlioz (H.), *Grande Messe des morts (Requiem)*, op. 5. — Seyguières (P. de)
2. Wagner (R.), *Tristan und Isolde*, Prélude et mort d'Isolde
3. Wagner (R.), *Die Meistersinger von Nürnberg* [*Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*], fragments du troisième acte

Mercredi 1^{er} février 1939

Grand concert de gala franco-britannique ; Théâtre Graslin ; Raybould (C.) ; 20h45

Sous le haut patronage de Sir Eric Phipps G.C.M.G. C.V.O. Ambassadeur de Sa Majesté britannique et la présidence d'honneur de M. Fernand Leroy, préfet de la Loire Inférieure et M. William Oxley, consul de Sa Majesté britannique

1. Purcell (H.), *Didon and Aenas* [*Didon et Énée*]. — Bouvier (H.), Kedroff (I.), Underwood (C.)
2. Debussy (C.), *Trois Nocturnes*
3. Williams (V.), *Flos Campi*
4. Ireland (J.), *A London overture*

Lundi 20 mars 1939

Cent-trente-troisième concert ; Pullman (S.)

1. Bach (J.S.), *Cantate Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140. — Beronita (M.), Talba (R.), Sternberg (J.)
2. Beethoven (L. van), *Symphonie n°9* op. 125 en ré mineur ; paroles françaises d'Amédée Boutarel

Lundi 23 février 1942

Théâtre de Nantes ; Szyfer (J.E.) ; 20h

Berlioz (H.), *L'Enfance du Christ*. — Myrtal (M.), Hazart (J.), Cathelat (G.), Franzini (M.)
 Danses et ensembles chorégraphiques réglés par madame Yvonne Gruss, mise en scène et jeux de lumière de MM. Paul Greslé et Phélipot.

81

Mardi 24 février 1942

Théâtre de Nantes ; Szyfer (J.E.) ; 20h

Berlioz (H.), *L'Enfance du Christ*. — Myrtal (M.), Hazart (J.), Cathelat (G.), Franzini (M.)
Danses et ensembles chorégraphiques réglés par madame Yvonne Gruss, mise en scène et jeux
de lumière de MM. Paul Greslé et Phélipot

82

Lundi 7 décembre 1942

Cent trente-neuvième concert ; Gaillard (M.F.) ; 18h30

Mozart (W.A.), *Requiem*, K. 626. — Angelici (M.), Myrtal (M.), Derennes (P.), Monde (A.)

83

Lundi 12 avril 1943

Cent-quarante et unième concert ; Théâtre Graslin ; Gaillard (M.F.) ; 18h30

Bach (J.S.), *Passion selon saint Jean*. — Laurie (H.), Schenneberg (E.), Cathelat (G.), Maurane
(C.), Gicquel (J.)

84

Lundi 31 mai 1943

Cent-quarante-deuxième concert ; Théâtre Graslin ; Gaillard (M.F.) ; 18h30

Berlioz (H.), *La Damnation de Faust*. — Martinelli (G.), Faniard (F.), Lovano (L.)

85

Samedi 24 mars 1945

Cent-soixantième concert ; Grand théâtre de Nantes ; Inghelbrecht (D.É.) ; 17h

1. Beethoven (L. van), *Léonore*, Ouverture
 2. Indy (V.d'), *Fervaal*, Prélude
 3. Debussy (C.), *La Damselle élue*. — Turba-Rabier (O.), Peretti (J.)
 4. Franck (C.), *Rédemption*
 5. Fauré (G.), *Requiem*. — Turba-Rabier (O.), Bastard (J.)
- A la mémoire des morts de la guerre

Samedi 28 avril 1945

Cent soixante et unième concert ; grand théâtre de Nantes ; Giordano (J.) ; 17h

1. Mozart (W.A.), *Symphonie n°39* K. 543 en *mi* bémol majeur
2. Saint-Saëns (C.), *Concerto pour piano n°4* op. 44 en *ut* mineur. — Aubert (N.)
3. Dukas (P.), *L'Apprenti sorcier*
4. Moussorgsky (M.), *Chants et danses de la mort*. — Bouvier (H.)
5. Borodine (A.), *Le Prince Igor*, Danses polovtsiennes

Vendredi 10 mai 1946

Théâtre de Nantes ; Giordano (J.)

Franck (C.), *Les Béatitudes*. — Souzay (G.), Pifteau (M.), Auzeneau (G.), Charon (M.)

Vendredi 28 mars 1947

Théâtre Graslin ; Gaillard (M.F.) ; 20h45

Verdi (G.), *Requiem*. — Karandakova (N.), Cloez (L.), Anspach (F.), Giovanetti (J.)

ANNEXE n°39

Programmes des Concerts Lonati
Direction Albert Lonati

89

Samedi 24 décembre 1921

Théâtre Apollo, 17h

Causerie sur les œuvres inscrites au programme par Arthur Colinet

Mendelssohn (F.), *Ruy Blas*, Ouverture

Schubert (F.), *Impromptu hongrois*

Mozart (W.A.), *Concerto pour clarinette* K. 581, Larghetto . — Victor Graff

Lulli (J.B.), *Le Bourgeois gentilhomme*, Menuet. — Paul Muller

Massenet (J.), *Les Érinnyes*, fragments, Danse grecque ; La Troyenne ; Saturnale

Boieldieu (F.-A.), *La Dame blanche*, Romance de la Dame blanche. — Soubeyran

Razigade (G.), *Ronde des lutins*

Meyerbeer (G.), *Schiller Marsch*

90

Samedi 14 janvier 1922

Théâtre Apollo, 16h

Weber (C.M. Von), *Euryanthe*, Ouverture

Lacôme (P.), *Mascarade*

Wagner (R.), *Tannhäuser*, marche

Boccherini (L.), *Menuet* pour quatuor à cordes

Haydn (J.), *Sérénade*. — Paul Muller

Air du guet (anonyme du XV^e siècle) pour quintette à vent. — Abry, Saivin, Graff, Bourdel, Pascal

Beethoven (L. van), *Romance pour orchestre et violon* op. 50 en *fa* majeur. — Paul Muller

Beethoven (L. van), *Romance pour orchestre et violon* op 40 en *sol* majeur. — Paul Muller

Rameau (J.-Ph.), *Les Indes galantes*, air de ballet

Massenet (J.), *Don Quichotte*, deux interludes

Wormser (A.), *Les violons de Conty*, rigaudon pour quatuor à cordes

91

Samedi 28 janvier 1922

Théâtre Apollo, 16h30

Haydn (J.), *Symphonie n° 13* en *ré* majeur

Schubert (F.), *Quintette en la* majeur D. 667

Saint-Saëns (C.), *Allegro appassionato* op. 43 pour violoncelle et piano. — Jandin (O.), Hallez

(A.)

Lacôme (P.), *Cortège*

Wagner (R.), *Lohengrin*, III, Prélude [Marche des fiançailles]

92

Théâtre Apollo, 16h30

Rossini (G.), *Sémiramis*, Ouverture

Rameau (J.-Ph.), *Dardanus*, Rigaudon

Rameau (J.-Ph.), *Les Fêtes d'Hébé*, air. — Odette Ertaud

Mozart (W.A.), *Les Noces de Figaro* K. 492, Air de Cherubin. — Odette Ertaud

Lacôme (P.), *La Féria*

Lalo (É.), *Aubade*

Lulli (J.B.), *Gavotte*

Levadé (C.), *La Rôtisserie de la reine Pédauque*, La Danse du souper

Meyerbeer (G.), *Marche aux flambeaux*

Bruneau (A.), *Louise*, air de Louise. — Odette Ertaud

93

Samedi 25 février 1922

Théâtre Apollo, 16h30

Haydn (J.), *Symphonie n°1 en ré majeur*

Schumann (R.), *Rêverie* transcription pour hautbois solo. — Maurice Saivin

Bolzoni (G.), *Minuetto*

Saint-Saëns (C.), *Tarentelle en la mineur*

Berlioz (H.), *La Damnation de Faust*, extraits

94

Samedi 28 octobre 1922

Théâtre Apollo, 16h30

Mendelssohn (F.), *Le Songe d'une nuit d'été* op. 21

Valensin (C.V.), *Menuet*

Martini, *Plaisir d'amour*

Beethoven (L. Van), *Symphonie n°8* op. 93 en *fa* majeur

Massenet (J.), *Don César de Bazan*, extrait

Bruch (M.), *Kol Nidrei* op. 47

Spork (G.), *Paysages normands*

95

Samedi 18 novembre 1922

Théâtre Apollo, 16h30

Beethoven (L. Van), *Coriolan (ouverture)* op. 62 en *ut* mineur
Beethoven (L. van), *Concerto pour piano n°1* op. 15 en *ut* majeur. — Anaïs Hallez
Schubert (F.), *Symphonie n°8 « inachevée »* D 759 en *si* mineur
Debussy (C.), *Children's corner*
Grieg (E.), *Danse norvégienne n°2*
Lalo (É), *Le Roi d'Ys, Overture*

96

Samedi 25 novembre 1922

Théâtre Apollo, 16h30

Mendelssohn (F.), *Die Hebriden [Les Hébrides (La Grotte de Fingal)]*, ouverture en *si* mineur
op. 26
Boccherini (L.), *Menuet*
Rameau (J.P.), *Dardanus, Rigaudon*
Beethoven (L. van.), *Symphonie n°5* op. 67 en *ut* mineur
Arondel de Hayes (S. d'), *Berceuse ; Guitare ; Le bocage royal et musette*
Mignan (É), *Andalouse pour violon et orchestre.* — Gaston Elcus
Charpentier (G.), *Impressions d'Italie*

97

Samedi 9 décembre 1922

Théâtre Apollo, 14h30

Bach (J.S.), *Concerto pour orgue BWV 972* en *ré* mineur. — Mme Touéry-Flornoy
Saint-Saëns (C.), *Symphonie n°3* op. 78 en *do* mineur. — Mme Touéry-Flornoy
Ravel (M.), *Ma mère l'oye*, transcription de madame Touéry-Flornoy pour deux orgues. —
Mme Touéry-Flornoy, Alphonse Mustel
Debussy (C.), *Petit Berger*, transcription pour orgue. — Mme Touéry-Flornoy
Guilmant (A.), *Scherzo.* — Mme Touéry-Flornoy
Mustel (A.), *Fantaisie de concert.* — Mme Touéry-Flornoy
Franck (C.), *Prélude, fugue et variation.* — Mme Touéry-Flornoy

Note

« Festival Mustel »

98

Samedi 30 décembre 1922

Théâtre Apollo, 16h30

Beethoven (L. van), *Léonore (ouverture n°3)* op. 72 ter en *ut* majeur
Mozart (W.A.), *Quatuor à cordes n°11* K. 171 en *mi* bémol majeur, *Andantino grazioso*
Haydn (J.), *Symphonie n°73 (La chasse)* en *ré* majeur
Debussy (C.), *Suite bergamasque*
Pierné (G.), *Concerto pour piano* en *do* mineur. — madame Herbreteau-Hamon
Wormser (A.), *L'Enfant prodigue* (suite d'orchestre sur la pantomime)

99

Samedi 13 janvier 1923

Théâtre Apollo, 16h30

1. Mozart (W.A.), *Die Zauberflöte* K. 620, Overture
2. Haydn (J.), *Concerto pour violoncelle* [indéterminé] avec cadences de Pablo Casals . — Juliette Alvin
3. Mendelssohn (F.), *Symphonie n°3 « Schottische »* [Écossaise] op. 56 en *la* mineur
4. Indy (V. d'), *La Forêt enchantée*, extrait
5. Wagner (R.), *Die Meistersinger von Nürnberg* III, Prélude
6. Lalo (É.), *Divertissement*

100

Samedi 3 février 1923

Théâtre Apollo, 16h30

Kreutzer (C.), *Das Nachtlager in Granada*, Overture
Beethoven (L. Van), *Sérénade en trio* pour violon, alto, et violoncelle op. 8 en *ré* majeur . — Muller, Babin, Jandin
Mozart (W.A.), *Symphonie n°25* K. 183 en *sol* mineur
Schmitt (F.), *Après l'été*
Grieg (E.), *Peer Gynt*, suite pour orchestre
Renaud de Spais (E.), *Esquisses symphoniques pour orgue expressif* (harmonium) . — Renaud de Spais

ANNEXE n°40

Programmes des Concerts Populaires Direction Maurice Babin

101

Lundi 13 février 1922

Théâtre Graslin, 20h30

Beethoven (L. van), *Symphonie n°1* op. 21 en *ut* majeur
Ravel (M.), *Pavane pour une infante défunte*
Rabaud (H.), *La Procession nocturne*
Roussel (A.), *Le Festin de l'araignée*
Wagner (R.), *Die Meistersinger von Nürnberg*, Ouverture

102

Lundi 27 mars 1922

Théâtre Graslin, 20h30

Mendelssohn (F.), *Athalie* op. 74, Ouverture
Debussy (C.), *La Mer*
Beethoven (L. van), *Romance pour violon et orchestre n°1* op. 40 en *sol* majeur. — Paul Muller
Beethoven (L. van), *Romance pour violon et orchestre n°2* op. 50 en *fa* majeur. — Paul Muller
Aubert (L.), *Habanera*
Wagner (R.), *Parsifal*, Prélude

103

Lundi 4 décembre 1922

Théâtre Graslin, 20h30

1. Saint-Saëns (C.), *Symphonie n°3* op. 78 en *do* mineur
2. Grieg (E.), *Concerto pour piano* en *la* mineur. — Gontran Arcouët
3. Séverac (D. de), *La Fête des vendanges*
4. Debussy (C.), *Préludes* (Livre 2), tierces alternées. — Gontran Arcouët
5. Chopin (F.), *Valse* op. 34 en *la* bémol majeur. — Gontran Arcouët
6. Liszt (F.), *Rhapsodie* [indéterminée]. — Gontran Arcouët
7. Lekeu (G.), *Adagio pour quatuor d'orchestre* (première audition à Nantes)
8. Wagner (R.), *Tannhäuser*, Ouverture

104

Lundi 8 janvier 1923

Théâtre Graslin, 20h30

Schumann (R.), *Symphonie n°1 « Der Frühling »* [« Le Printemps »] opus 38 en *si* bémol majeur

Charpentier (G.), *Impressions d'Italie*

Dukas (P.), *L'Apprenti sorcier*

Ropartz (G.), *La Cloche des morts*

Chabrier (E.), *España*

105

Lundi 5 février 1923

Théâtre Graslin, 20h30

Chausson (E.), *Symphonie* op. 20 en *si* bémol majeur (première audition à Nantes)

Ravel (M.), *Shéhérazade*. — mademoiselle Loiret

Schumann (R.), *Concerto pour piano* op. 54 en *la* mineur. — Anaïs Hallel

Fauré (G.), *Pénélope*, Prélude

Berlioz (H.), *Le Carnaval romain* op. 9, Ouverture

Larrieu (M.), *Scènes antiques* (première audition)

ANNEXE n°41

**Programmes des Concerts de l'Orchestre Symphonique de Nantes
Direction Louis Martin**

106

Samedi 11 mai 1929

salle du Chapeau rouge, 17h

Corelli (A.), *Concerto grosso en sol mineur*

Haydn (J.), *Symphonie n°1 en ré majeur*

Ravel (M.), *Pavane pour une infante défunte*

Ladmirault (P.), *La Brière*, Suite symphonique, extraits, Prélude ; Les Amoureux inquiets ;
Détresse ; Le Cabaret (première audition)

107

Samedi 16 novembre 1929

salle du Chapeau rouge, 17h

Haydn (J.), *Symphonie n°104* Hob. I : 104 en ré majeur (Londres)

Warlock (P.), *An old song* (première audition en France)

Debussy (C.), *Petite Suite*

Ladmirault (P.), *La Brière* (quatre fragments, dont deux nouveaux: Automne ; Au travail)

108

Samedi 21 décembre 1929

salle du Chapeau rouge, 17h

Beethoven (L. van), *Symphonie n°1* op. 21 en ut majeur

Rousse (J.), *En Vendée* (première audition à Nantes)

Fauré (G.), *Pelléas et Mélisande*, suite pour orchestre

Rabaud (H.), *Divertissement sur des thèmes russes*

109

Samedi 25 janvier 1930

salle du Chapeau rouge, 17h

Mozart (W.A.), *Symphonie n° 40* K. 550 en sol mineur

Corelli (A.), *Concerto grosso en sol mineur*

Rabaud (H.), *La Procession nocturne*

Falla (M. de), *La Vie brève*, deux danses [indéterminées]

110

Samedi 22 février 1930

salle du Chapeau rouge, 17h

Mozart (W.A.), *Don Giovanni* K. 527, Ouverture
Courtonne (M.), *Petite suite* (première audition)
Schmitt (F.), *Le Petit Elfe ferme-l'oeil* (première audition à Nantes)

111

Samedi 22 mars 1930

Théâtre Apollo, 17h

Haydn (J.), *Symphonie n°103 en mi bémol majeur*
Vivaldi (A.), *Concerto pour violoncelle* [indéterminé]. — Joseph Tzipine
Brisset (L.), *Duo pour cor et flûte avec accompagnement d'orchestre* (première audition)
Beethoven (L. van), *Coriolan* op. 62, Ouverture
Mendelssohn (F.), *Concerto pour violon n°2 op. 64 en mi mineur*. — Georges Tzipine
Wagner (R.), *Siegfried Idyll*

112

Samedi 3 mai 1930

Théâtre Apollo, 17h

Mendelssohn (F.), *Concerto pour piano* [indéterminé]. — Gontran Arcouët
Martineau (P.), *Suite nantaise* (première audition)
Fauré (G.), *Masques et bergamasques*
Mozart (W.A.), *Die Entführung aus dem Serail* K. 384, Ouverture

113

Samedi 25 octobre 1930

salle du Chapeau rouge, 17h

Mozart (W.A.), *Die Zauberflöte* K.620, Ouverture
Haendel (G.F.), *Concert en ré pour instruments à cordes*
Rabaud (H.), *La Procession nocturne*
Debussy (C.), *Children's corner*

114

Vendredi 5 décembre 1930

salle du Chapeau rouge, 20h45

Franck (C.), *Variations symphoniques*. — Denise Sternberg
Beethoven (L. van), *Symphonie n°4* op. 60 en si bémol majeur
Dukas (P.), *L'Apprenti sorcier*

115

Vendredi 23 janvier 1931

salle du Chapeau rouge, 20h30

Guillon-Verne (C.), *Prélude à la montagne* (première audition)
Beethoven (L. van), *Egmont* op. 84, Ouverture
Borodine (A.), *Dans les steppes de l'Asie centrale*
Schmitt (F.), *Le Petit Elfe ferme-l'oeil*

116

Vendredi 1^{er} mai 1931

salle du Chapeau rouge, 20h30

Gluck (C.W.), *Iphigénie en Aulide*, Ouverture (avec la conclusion ajoutée par Wagner)
Mozart (W.A.), *Symphonie en ré* (indéterminée)
Duparc (H.), *Aux étoiles*
Falla (M. de), *La Vie brève*, danses espagnoles
Honegger (A.), *Six Poèmes d'Apollinaire* ; extrait, quatre mélodies
Bach (J.S.), œuvre non citée . — Dolores da Silvera

117

Samedi 30 mai 1931

salle du Chapeau rouge, 20h45

Bach (J.S.), *Suite pour orchestre n°1* BWV 1066 en ut majeur
Mozart (W.A.), *Eine kleine Nachtmusik* [*Une Petite Musique de nuit*] Sérénade n°13 K. 525 en sol majeur
Bach (J.S.), *Messe en si*, BWV 232, Sanctus.— Antoinette Berthomé, Antoinette Bodin, Henri Enjubert, Francis Goubin
Ladmirault (P.), *Le Roman de Tristan*, deux préludes
Ladmirault (P.), *Plantons le mai* ; *Printemps*, deux quatuors vocaux sur des poèmes de Baïf
Vuillemin (L.), *Pavane*

ANNEXE n°42

**Programmes des Concerts Guillot
Direction Maurice-Paul Guillot**

118

Mercredi 1^{er} décembre 1937

Théâtre Graslin, 20h45

Wagner (R.), *Tannhäuser*, Ouverture

Mozart (W.A.), *Concerto pour violon n°3* en sol majeur K. 216. — Zino Francescatti

Liszt (F.), *Les Préludes*

Paganini (N.), *Concerto pour violon* en ré. — Zino Francescatti

Beethoven (L. van), *Symphonie n°3* « Eroica » op. 55 en mi bémol majeur

119

Mercredi 13 avril 1938

Théâtre Graslin ; 20h45

Beethoven (L. van), *Symphonie n°7* op. 92 en la majeur

Wagner (R.), *Tristan und Isolde*, Préludes

Wagner (R.), *Die Walküre* III, prélude « La chevauchée des Walkyries »

Wagner (R.), *Parsifal*, L'Enchantement du vendredi saint

Wagner (R.), *Götterdämmerung*, III, Marche funèbre pour la mort de Siegfried

Wagner (R.), *Tristan und Isolde*, scène finale. — Bunlet M.

Beethoven (L. van), *Fidelio* op. 72, air [indéterminé]. — Bunlet M.

120

Vendredi 21 octobre 1938

Théâtre Graslin, 20h45

Respighi (O.), *Airs et danses antiques* (première audition à Nantes)

Beethoven (L. van), *Concerto pour violon* op. 61 en ré majeur. — Zino Francescatti

Roussel (A.), *Sinfonietta*

Bach (J.S.), *Partita n°2 pour violon seul* BWV 1004 ; Chaconne. — Zino Francescatti

Saint-Saëns (C.), *Symphonie n°2* op. 55 en la mineur

Paganini (N.), pièces pour violon (indéterminées)

121

Mercredi 7 décembre 1938

Théâtre Graslin, 20h30

Beethoven (L. van), *Coriolan (ouverture)* op. 62 en *ut* mineur
Beethoven (L. van), *Concerto pour piano n°5* op. 73 en *mi* bémol majeur. — Nikita Magaloff
Wagner (R.), *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*, extrait
Wagner (R.), *Lohengrin*, III, Introduction
Wagner (R.), *Götterdämmerung*, III, marche funèbre pour la mort de Siegfried

122

Vendredi 3 mars 1939

Théâtre Graslin, 20h45

Berlioz (H.), *Benvenuto Cellini* op. 23, Overture
Berlioz (H.), *Symphonie fantastique* op. 14
Ladmirault (P.), *Variations sur des airs de biniou*
Mozart (W.A.), *Idoménée* K. 366, air d'Illia. — Ninon Vallin
Debussy (C.), *L'Enfant prodigue*, air de Lia. — Ninon Vallin
Rimskij-Korsakov (N.), *Snegourotchka*, chanson de Lel. — Ninon Vallin
Saint-Saëns (C.), *La Cloche*. — Ninon Vallin, P. Dark
Chausson (E.), *Le Colibri ; Les Papillons* (mélodies). — Ninon Vallin, P. Dark
Fauré (G.), *Au cimetière ; Nell* (mélodies). — Ninon Vallin, P. Dark

123

Mercredi 26 avril 1939

Théâtre Graslin, 20h45

Franck (C.), *Variations symphoniques*. — Alfred Cortot
Schumann (R.), *Concerto pour piano en la* mineur. — Alfred Cortot
Saint-Saëns (C.), *Symphonie n°3* op. 78 en *do* mineur
Mozart (W.A.), *Symphonie n°39* K. 543 en *mi* bémol majeur

124

Dimanche 21 Janvier 1940

Théâtre Graslin, 16h

Rouget de Lisle (C.J.), *La Marseillaise* (exécutée par l'orchestre)
God Save the King (chanté par un vétéran de l'armée anglaise, Jackson Potter)
Pierné (G.), *Les Cathédrales*, Prélude
Chopin (F.), trois mélodies orchestrées par Renée Philippart. — Charles Panzera
Franck (C.), *Rédemption*, extrait [indéterminé]

Rabaud (H.), *La Procession nocturne*
Lalo (É.), *Symphonie en sol mineur*, Adagio
Cinq Chansons du vieux Canada (orchestration de Noël Gallon). — Charles Panzera
Saint-Saëns (C.), *Marche héroïque* op. 34 en *mi* bémol majeur

Note

Au profit des foyers militaires

125

Mercredi 28 février 1940

Théâtre Graslin, 20h45

Mozart (W.A.), *Die Zauberflöte* K. 620, Overture
Schumann (R.), *Concerto pour piano en la mineur*. — François Lang
Ladmirault (P.), *Rapsodie gaélique*
Beethoven (L ; van), *Symphonie n°5* op. 67 en *ut* mineur
Mozart (W.A.), *Les Noces de Figaro* K. 492, air de Chérubin « mon cœur soupire ». — Jeanine Micheau
Mozart (W.A.), *L'Enlèvement au sérail* K. 384, air [indéterminé]. — Jeanine Micheau
Mozart (W.A.), *Exsultate, jubilate* K. 165. — Jeanine Micheau
Chausson (E.), mélodie (indéterminée). — Jeanine Micheau
Fauré (G.), mélodie (indéterminée). — Jeanine Micheau
Duparc (H.), mélodie (indéterminée). — Jeanine Micheau

126

Vendredi 15 Mars 1940

Théâtre Graslin, 20h45

Beethoven (L. van), *Egmont*, Overture
Brahms (J.), *Concerto pour violon en ré majeur* op. 77. — Zino Francescatti
Sibélius (J.), *Valse triste* op. 44/1
Haydn (J.), *Symphonie n°104* en *ré* majeur (Londres)
Corelli (A.), *Variations pour violon*. — Zino Francescatti, Joseph Benvenuti
Kreisler (F.), *La Gitane*. — Zino Francescatti, Joseph Benvenuti
Delannoy (M.), *Les Négrillons*. — Zino Francescatti, Joseph Benvenuti
Paganini (N.), *I Palpiti* op.13. — Zino Francescatti
Bach (J.S.), *Adagio et Fugue en do majeur*. — Zino Francescatti

Samedi 20 avril 1940

Cathédrale de Nantes, 20h30

Bach (J.S.), *Prélude et Fugue* pour orgue (indéterminé). — François Lang
 Fauré (G.), *En prière*. — Georges Cathelat
 Berlioz (H.), *L'Enfance du Christ*, op. 25, un air. — Georges Cathelat
 Mendelssohn (F.), *Paulus* op. 36, air de saint Paul. — Marex Liven
 Bach (J.S.), *Le Clavier bien tempéré, livre 1* ; Prélude en *si* bémol mineur BWV 867.—
 François Lang
 Bach (J.S.), Cantate *Also hat Gott die Welt geliebt* BWV 68, Air de la Pentecôte. — Nadia de Cléry
 Franck (C.), *La Procession*. — Nadia de Cléry
 Bach (J.S.), *De profundis*
 Haendel (G.F.), *Le Messie*, air. — Georges Cathelat
 Berlioz (H.), *Requiem*, Tuba mirum
 Faure (J.-B.), *Crucifix*. — Georges Cathelat, Marex Liven
 Allocution. — Villepelet (J-J.-L.)
 Bach (J.S.), *Toccatte et Fugue en ré mineur* BWV 565. — François Lang
 Chausson (E.), *Deux motets* op. 6 ; n°2. *Ave Verum*. — Georges Cathelat
 Franck (C.), *Ave Maria*. — Nadia de Cléry
 Franck (C.), *Tantum ergo*. — Marex Liven
 Widor (C.M.), *Salvum fac populum tuum* op. 84

Note

Concert au profit de la croix rouge

Orchestre de la garde républicaine et de l'armée de l'air

ANNEXE n°43

Programmes des Concerts de l'Association Symphonique des Concerts du Conservatoire de Nantes

128

Dimanche 27 mars 1938

Théâtre Graslin ; 20h30 ; Marc Vaubourgoin (dir.)

Bach (J.S.), *Concerto pour violon* BWV 1042 en *mi* majeur. — Roland Charmy
Saint-Saëns (C.), *Havanaise* op. 83 en *mi* majeur. — Roland Charmy
Paganini (N.), *Caprice pour violon n°24*. — Roland Charmy
Schubert (F.), *Symphonie n°8* « inachevée » D 759 en *si* mineur
Schumann (R.), *Manfred*, op. 115 , Ouverture
Ravel (M.), *Ma mère l'oye*
Indy (V. d'), *Fervaal*, Prélude
Chabrier (E.), *Gwendoline*, Ouverture

129

Mercredi 27 avril 1938

Théâtre Graslin ; 20h45 ; Marc Vaubourgoin (dir.)

Franck (C.), *Symphonie en ré* mineur
Debussy (C.), *Nocturnes*, extraits, Nuages ; Fêtes
Falla (M. de), *El Amor brujo* [l'amour sorcier], Danse du feu
Ladmirault (P.), *Suite bretonne* (première audition à Nantes)
Beethoven (L. van), *Concerto pour piano n°4* op. 58 en *sol* majeur. — Jean Doyen
Fauré (G.), *Barcarolle pour piano* op. 26 n°1 en *la* mineur. — Jean Doyen
Debussy (C.), *L'Isle joyeuse*. — Jean Doyen
Ravel (M.), *Jeux d'eau*. — Jean Doyen

130

Mercredi 16 novembre 1938

Théâtre Graslin ; 20h45 ; Marc Vaubourgoin (dir.)

Schumann (R.), *Symphonie n°1* « Der Frühling » [« Le Printemps »] op. 38 en *si* bémol majeur
Liszt (F.), *Concerto pour piano* [indéterminé]. — Marcel Ciampi
Aubin (T.), *Grave* (première audition en province)
Dukas (P.), *L'Apprenti sorcier*
Debussy (C.), *Prélude à l'après-midi d'un faune*
Debussy (C.), *Estampes*, Soirée dans Grenade. — Marcel Ciampi
Debussy (C.) *Images*, Mouvement. — Marcel Ciampi
Debussy (C.), *Préludes pour piano*, livre 1 , Danseuses de Delphes. — Marcel Ciampi
Debussy (C.), *Préludes pour piano*, livre 2 , Feux d'artifice. — Marcel Ciampi

131

Mercredi 21 décembre 1938

Théâtre Graslin ; 20h45 ; Marc Vaubourgoin (dir.)

Chausson (E.), *Symphonie* op. 20 en si bémol majeur
Bondeville (E.), *L'École des maris*, suite pour orchestre
Chabrier (E.), *España*
Mendelssohn (F.), *Ein Sommernachtsraum* [*Le Songe d'une nuit d'été*] op. 21, extraits,
Nocturne ; Scherzo
Saint-Saëns (C.), *Introduction et rondo capriccioso* op. 28 en la mineur. — Henry Szeryng
Mozart (W.A.), *Concerto pour violon n°7* K. 271a en ré majeur (cadences d'Enesco). — Henry Szeryng

132

Jeudi 16 février 1939

Théâtre Graslin ; 20h45 ; Marc Vaubourgoin (dir.)

1. Bach (J.S.), *Concerto brandebourgeois n°3* en sol majeur BWV 1048
2. Saint-Saens (C.), *Concerto pour violoncelle n°1* en la mineur op. 33
3. Brisset (L.), *Duo pour cor et flûte avec accompagnement d'orchestre*
4. Indy (V. d'), *Symphonie sur un chant montagnard français*
5. Lalo (É.), *Namouna*, suite pour orchestre

133

Samedi 25 mars 1939

Théâtre Graslin ; Marc Vaubourgoin (dir.)

Glazounov A.), *Concerto pour saxophone*. — Marcel Mule
Tomasi (H.), *Ballade pour saxophone*. — Marcel Mule
Franck (C.), *Rédemption* [extrait indéterminé]
Laparra (R.), *La Habanera*, Prélude
Indy (V. d'), *Suite en ré*
Moussorgsky (M.), *Une Nuit sur le mont chauve*
Guillon-Verne (C.), *Paysages basques* (première audition)

134

Mercredi 19 avril 1939

Théâtre Graslin ; 20h45 ; Marc Vaubourgoin (dir.)

Mendelssohn (F.), *Concerto pour piano* [indéterminé]. — Jean Doyen
Fauré (G.), *Ballade pour piano et orchestre* en fa dièse mineur, op. 19. — Jean Doyen
Fauré (G.), *Impromptu n°1* op. 25. — Jean Doyen

541

Beethoven (L. van), *Léonore (ouverture)*
Fauré (G.), *Pénélope*, Prélude
Rimskij-Korsakov (N.), *Le Prince Igor*, extrait, Le Vol du bourdon
Rimskij-Korsakov (N.), *Capriccio espagnol*
Ladmirault (P.), *Tristan et Yseult*, extraits, Prélude ; La Nef

135

Vendredi 12 mai 1939

Théâtre Graslin ; 20h45 ; Marc Vaubourgoin (dir.)

Ravel (M.), *Ma mère l'oye*
Cras (J.), *Âmes d'enfants*
Schmitt (F.), *Le Petit Elfe ferme-l'œil*
Haydn (J.), *Symphonie n°45 en fa dièse mineur (Les Adieux)*
Saint-Saëns (C.), *Le Carnaval des animaux*
Ibert (J.), *Divertissement*
Tomasi (H.), *La Rosière du village*, Tarentelle des mauvaises filles
Chabrier (E.), *Pastorale des petits cochons roses ; Ballade des gros dindons ; Villanelle des petits canards*. — René Hérent
Laparra (R.), quatre mélodies (indéterminées). — René Hérent

Note

Le seul titre des mélodies de Laparra cité dans la presse est *Petit Jean revenant de Lille*

136

Dimanche 14 Janvier 1940

Théâtre Graslin ; 16h30 ; Marc Vaubourgoin (dir.)

1. Bizet (G.), *Patrie*, ouverture dramatique
2. Fauré (G.), *Pelléas et Mélisande*, suite op. 80
3. Bach (J.S.), *Concerto pour clavier BWV 1056 en fa mineur*. — Annette Haas-Hamburger
4. Debussy (C.), *Préludes pour piano*, livre I, *Danseuses de Delphes*. — Annette Haas-Hamburger
5. Debussy (C.), *Préludes pour piano*, livre II, *Feux d'artifice*. — Annette Haas-Hamburger
6. Saint-Saëns (C.), *Suite algérienne*, op. 60

Note

Gala de la Croix rouge
Concours gracieux d'Annette Haas-Hamburger

137

Dimanche 10 novembre 1940

Théâtre Graslin ; 15h ; Marc Vaubourgoin (dir.)

1. Wagner (R.), *Tannhäuser*, Ouverture
2. Françaix (J.), *Concerto pour piano*. — Jean Françaix (première audition à Nantes)
3. Rabaud (H.), *Procession nocturne*
4. Françaix (J.), *Cinq portraits de jeunes filles*. — Jean Françaix

138

Dimanche 8 décembre 1940

Théâtre Graslin ; 15h ; Marc Vaubourgoin (dir.)

1. Lalo (É.), *Le Roi d'Ys*, Ouverture
2. Mozart (W.A.), *Concerto pour violon n°5* K. 219 en la majeur. — Henry Merckel
3. Fauré G.), *Shylock*, suite en six mouvements op. 57
4. Debussy (C.), *Danse sacrée, danse profane*. — madame Volard-Fein
5. Saint-Saëns (C.), *Introduction et Rondo capriccioso pour violon et orchestre* op. 28 en la mineur. — Henry Merckel
6. Ravel (M.), *La Valse*

139

Dimanche 12 janvier 1941

Théâtre Graslin ; Marc Vaubourgoin (dir.)

1. Weber (C.M.von), *Le Freischütz*, Ouverture
2. Fauré (G.), *Les Berceaux ; Le Secret ; Au cimetière* (mélodies). — Alice Raveau
3. Moussorgsky (M.), *Une Nuit sur le Mont Chauve*
4. Beethoven (L. van), *Symphonie n°7* op. 92 en la majeur
5. Gluck (C.R.W. von) *Orphée et Eurydice*, III, ballet ; « J'ai perdu mon Eurydice » ; « Quel nouveau ciel ». — Alice Raveau

140

Dimanche 9 février 1941

Théâtre Graslin ; 15h ; Marc Vaubourgoin (dir.)

1. Wagner (R.), *Die Meistersinger von Nürnberg*, Ouverture
2. Beethoven (L.van), *Concerto pour piano n°5* op. 73 en mi bémol majeur. — Jean Doyen
3. Franck (C.), *Rédemption* [extrait indéterminé]
4. Pierné (G.), *Passacaille pour piano* op. 52. — Jean Doyen
5. Vaubourgoin (M.), *Symphonie n°1*, Andante
6. Ravel (M.), *Rhapsodie espagnole*

543

141

Dimanche 9 mars 1941

Graslin ; 17h ; Marc Vaubourgoin (dir.)

1. Mozart (W.A.), *Don Giovanni* K. 527, Overture
2. Schumann (R.), *Concerto pour violoncelle* op. 129 en *la* mineur. — Pierre Fournier
3. Albéniz (I.), *Iberia*, Triana
4. Balakirev (M.), *Thamar*
5. Tchaïkovski (P.), *Variations sur un thème rococo* op. 33 en *la* majeur. — Pierre Fournier
6. Berlioz (H.), *La Damnation de Faust* op. 24, II, 7, Ballet des Sylphes ; III, 12, Menuet des Follets ; I, 3, Marche hongroise

142

Dimanche 30 mars 1941

Théâtre Graslin ; 14h15 ; Marc Vaubourgoin (dir.)

1. Beethoven (L. van), *Fidelio*, Overture
2. Grétry (A.E.), *Silvain*, air. — Yvonne Brothier
3. Mozart (W.A.), *Les Noces de Figaro* K. 492, Air de Cherubin. — Yvonne Brothier
4. Mozart (W.A.), *Don Juan* K. 527, Air. — Yvonne Brothier
5. Falla (M. de), *Nuits dans les jardins d'Espagne*. — Jeanie Moumetou
6. Samazeuilh (G.), *La Nef* (première audition)
7. Chausson (E.), *Le Colibri*. — Yvonne Brothier
8. Rimskij-Korsakov (N.), *Aimant la rose*. — Yvonne Brothier
9. Strauss (J.), *Rêve de printemps*. — Yvonne Brothier
10. Saint-Saëns (C.), *Symphonie n°3 pour orgue et orchestre* op. 78 en *do* mineur

143

Vendredi 21 novembre 1941

Théâtre Graslin ; 20h ; Marc Vaubourgoin (dir.)

- Berlioz (H.), *Benvenuto Cellini* op. 23, Overture
Beethoven (L. van), *Concerto pour violon* en *ré* majeur op. 61. — Henry Merckel
Bach (J.S.), Prélude pour violon seul [indéterminé]. — Henry Merckel
Ravel (M.), *Tzigane* (première audition à Nantes). — Henry Merckel
Ravel (M.), *Le Tombeau de Couperin*
Schubert (F.), *Symphonie n°8* « inachevée » D 759 en *si* mineur

144

Vendredi 9 janvier 1942

Théâtre Graslin ; 20h15; Marc Vaubourgoin (dir.)

Beethoven (L. van), *Symphonie n°6 « Pastorale »* op.68 en *fa* majeur
Roussel (A.), *Le Festin de l'araignée*
Chabrier (E.), *Le Roi malgré lui*, Fête polonaise
Lully (J.B.), *Thésée*, Déploration d'Ariane. — Germaine Cernay
Mozart (W.A.), *Don Juan*, K. 527, air « Batti, Batti, ». — Germaine Cernay
Indy (V.d'), *Lied maritime*. — Germaine Cernay
Duparc (H.), *La Vie antérieure*. — Germaine Cernay
Ravel (M.), *Chansons populaires grecques*. — Germaine Cernay

145

Vendredi 23 janvier 1942

Théâtre Graslin ; 20h15 ; Marc Vaubourgoin (dir.)

Liszt (F.), *Concerto pour piano n°1* en *mi* bémol majeur. — Raymond Trouard
Liszt (F.), *Études d'exécution transcendante d'après Paganini*, 3, La Campanella. —
Raymond Trouard
Liszt (F.), *Rhapsodie hongroise pour piano n°2*. — Raymond Trouard
Chopin (F.), trois *Valses* [indéterminées]. — Raymond Trouard
Chopin (F.), *Berceuse*. — Raymond Trouard
Chopin (F.), trois *Études* [indéterminées]. — Raymond Trouard
Bach (J.S.), *Suite pour orchestre n°3* BWV 1068 en *ré* majeur
Vaubourgoin (J.F.), *Nocturne*
Falla (M.de), *L'Amour sorcier*

146

Jeudi 14 mai 1942

Théâtre Graslin ; 20h15 ; Marc Vaubourgoin (dir.)

Bourgault-Ducoudray (L.), *Myrdhin*, III, Interlude
Bourgault-Ducoudray (L.), *Rhapsodie cambodgienne*
Bourgault-Ducoudray (L.), *Thamara*, Extraits
Guillon-Verne (C.), *Prélude à la montagne*. — Gontran Arcouët
Ladmirault (P.), *Quand vous paraissez ma chère* (mélodie) ; mélodie [indéterminée]. — Mme
Le Michel du Roy
Ladmirault (P.), *Variations sur des airs de binious trégorrois*
Vuillemin (L.), *En Kerneo*

Note

Gala symphonique à l'occasion de l'ouverture du congrès de l'institut celtique

545

147

Samedi 23 mai 1942

Théâtre Graslin ; 20h ; Marc Vaubourgoin (dir.)

Franck (C.), *Rédemption*

Pierné (G.), *La Samaritaine*. — Francine Vasse

Note

Soirée de gala au profit des sinistrés nantais

148

Jeudi 28 mai 1942

Théâtre Graslin ; 14h15 ; Marc Vaubourgoin (dir.)

Franck (C.), *Rédemption*

Pierné (G.), *La Samaritaine*. — Francine Vasse

149

Lundi 9 novembre 1942

concert reporté au samedi 14 novembre 1942, ce concert ayant été interrompu par une alerte.

150

Samedi 14 novembre 1942

Théâtre Graslin 19h45 ; Marc Vaubourgoin (dir.)

Brahms (J.), *Concerto pour violon* op. 77 en ré majeur. — Jean Malvault

Saint-Saëns (C.), *Introduction et rondo capriccioso*. — Jean Malvault

Debussy (C.), *Nocturnes*, triptyque symphonique, extraits, Nuages; Fêtes

Weber (C.M. Von), *L'Invitation à la valse*

151

Samedi 19 décembre 1942

Théâtre Graslin ; 17h ; Marc Vaubourgoin (dir.)

Beethoven (L. van), *Symphonie n°3 « Eroica »* op. 55 en mi bémol majeur

Lalo É.), *Concerto pour violoncelle* en ré mineur. — Robert Laffra

Fauré (G.), *Dolly* (première audition à Nantes)

Marais (M.), *Trois danses*, Folia. — Robert Laffra

Vaubourgoin (M.), *Évocation* pour violoncelle et orchestre (première audition). — Robert Laffra

Liszt (F.), *Les Préludes*

152

Samedi 16 janvier 1943

Théâtre Graslin ; 17h ; Marc Vaubourgoin (dir.)

1. Beethoven (L. van), *Egmont*, op. 84, Ouverture
2. Beethoven (L. van), *Concerto pour piano n°5* op. 73 en *mi* bémol majeur. — Joseph Benvenuti
3. Debussy (C.), *Prélude à l'après-midi d'un faune*
4. Debussy (C.), *Pour le piano*. — Joseph Benvenuti
5. Rimskij-Korsakov (N.), *Shéhérazade*

153

Dimanche 7 février 1943

Théâtre Graslin ; 17h ; Marc Vaubourgoin (dir.)

- Schumann (R.), *Symphonie n°4* op. 120 en *ré* mineur
Ravel (M.), *Le Boléro*
Vaubourgoin (M.), *Impressions de Cornouailles*
Mozart (W.A.), *Concerto pour violon n°6* K. 268 en *mi* bémol majeur. — Henry Merkel
Fauré G.), *Romance pour violon et piano* en *si* bémol majeur. — Henry Merkel
Lalo (É.), *Symphonie espagnole*, Intermezzo. — Henry Merkel

Note

Le *Concerto n°6* en *mi* bémol majeur K. 268 ne serait pas de Mozart ; voir Jean et Brigitte Massin, *Mozart*, Paris, Fayard, 1978, catalogue par genres musicaux, p. 1225

154

Samedi 20 février 1943

Théâtre Graslin ; 17h ; Marc Vaubourgoin (dir.)

- Dvorak (A.), *Concerto pour violoncelle n°2* op. 104 en *si* mineur. — Maurice Maréchal
Rameau (J.Ph.), *Les Fêtes d'Hébé*, Le Cortège d'Eglé
Caix d'Hervelois (L. de), *Pièces de viole avec basse continue*, Plainte. — Maurice Maréchal, Jeanie Moumetou
Blainville (Ch. H. de), *Rondo*. — Maurice Maréchal, Jeanie Moumetou
Beethoven (L. van), *Fidelio* op. 72, Ouverture
Fauré (G.), *Shylock*, suite en six mouvements op. 57
Ravel (M.), *La Valse*

155

Samedi 6 mars 1943

Théâtre Graslin ; 17h ; Marc Vaubourgoin (dir.)

Liszt (F.), *Concerto pour piano n°1 en mi bémol majeur*
Chopin (F.), *Nocturne pour piano op. 48/1 en do mineur*. — Jeanne-Marie Darré
Chopin (F.), *Valse pour piano en mi bémol majeur*. — Jeanne-Marie Darré
Saint-Saëns (C.), *Six Études op. 52/6*
Weber (C.M. Von), *Le Freischütz*, Ouverture
Lalo (É.), *Scherzo pour orchestre en ré mineur*
Franck (C.), *Symphonie en ré mineur*

156

Dimanche 28 mars 1943

Théâtre Graslin ; 17h ; Marc Vaubourgoin (dir.)

Bizet (G.), *Patrie*, ouverture dramatique
Fauré (G.), *Le Secret ; Clair de lune* (mélodies). — Yvonne Brothier
Ravel (M.), *Shéhérazade*, La Flûte enchantée. — Yvonne Brothier
Chabrier (E.), *Le Roi malgré lui*, Chanson tzigane. — Yvonne Brothier
Debussy (C.), *Images pour orchestre*, Iberia
Pierné (G.), *Cydalise et le chèvre-pied*, L'École des Aegyptiens
Chabrier (E.), *Le Roi malgré lui*, Fête polonaise

Note

Festival de musique française au profit du colis gratuit aux prisonniers

157

Jeudi 10 février 1944

Salle Bel Air ; 18h30 ; Pierre Planchot (dir.)

Mozart (W.A.), *Symphonie n°40 K. 550 en sol mineur*
Debussy (C.), *Petite suite*, orchestration Henri Busser
Weber (C.M. Von), *L'Invitation à la valse*
Massé (V.), *Les Noces de Jeannette*, fragments. — Mme Rougé-Humeau, M. Beuchet

158

Mercredi 15 mars 1944

Salle Bel Air ; 18h30 ; Pierre Planchot (dir.)

Delibes (L.), *Sylvia*, trois danses. — Arlette Darlys
Colomb (A.), *Truck fleuri*. — madame Rougé-Humeau, messieurs Poulain, Sauvaget, Sourbé

548

Schubert (F.), *Sérénade*
Grieg (E.), *Peer Gynt*

Note

Sous le patronage du Secours National, de la Municipalité de Nantes, du *Phare de la Loire*

159

Mardi 1^{er} mai 1944

Théâtre Graslin ; 15h ; Robert Laffra (dir.)

Coulomb (A.), *Truck fleuri*. — madame Rougé-Humeau, MM. Poulain, Sourbé, Sauvaget
Danses folkloriques accompagnées au piano. — Lucienne Audiart

160

Mardi 9 mai 1944

Théâtre Graslin ; Louis Martin (dir.)

1. Beethoven (L. van), *Egmont* op. 84, Ouverture
2. Mozart (W.A.), *Concerto pour violon n°4* K. 218 en *ré* majeur. — Jacques Dejean
3. Bach (J.S.), *Sonate n°3 pour violon seul* BWV 1005 en *ut* majeur, Andante et Allegro. — Jacques Dejean
4. Franck (C.), *Rédemption*, prélude symphonique
5. Debussy (C.), *L'Enfant prodigue*. — Yvonne Javel, MM. Poulain et Beuchet

161

Dimanche 17 décembre 1944

Théâtre Graslin ; Robert Laffra (dir.)

Beethoven (L. van), *Concerto pour violon* op. 61 en *ré* majeur. — Roland Charmy
Mendelssohn (F.), *Symphonie n°4* « Italienische » [« Italienne »] op. 90 en *la* majeur
Fauré (G.), *Pelléas et Mélisande*, suite pour orchestre op. 80
Bizet (G.), *Patrie*, ouverture dramatique
Pièces pour violon et piano [indéterminées]. — Roland Charmy, Jeanie Moumetou

162

Samedi 24 février 1945

Théâtre Graslin ; Robert Laffra (dir.)

Schumann (R.), *Concerto pour piano* op. 54 en *la* mineur. — Marcel Ciampi
Beethoven (L. van), *Symphonie n°7* op. 92 en *la* majeur
Rabaud (H.), *Procession nocturne*
Liszt (F.), *Les Préludes*

Debussy (C.), Cinq *Préludes pour piano* [indéterminés]. — Marcel Ciampi

163

Samedi 21 avril 1945

Théâtre Graslin ; 16h30 ; Robert Laffra (dir.)

Durufilé (M.), *Trois Danses*, op. 6 (première audition à Nantes)

Mozart (W.A.), Symphonie [indéterminée]

Lalo (É.), *Concerto pour violoncelle en ré mineur*. — Maurice Maréchal

Illiashenko (A.), *Trois plaintes russes*. — Maurice Maréchal, Janie Moumetou

Falla (M. de), Pièces espagnoles [indéterminées]. — Maurice Maréchal, Janie Moumetou

Fauré (G.), *Pelléas et Mélisande* op. 80, La Fileuse. — Maurice Maréchal, Janie Moumetou

Bach (J.S.), *Concerto pour piano n°5 BWV 1056 en fa mineur*, transcription pour violoncelle et piano, extrait, Largo. — Maurice Maréchal, Janie Moumetou

Rimskij-Korsakov (N.), *Capriccio espagnol* op. 34

164

Vendredi 18 mai 1945

Théâtre Graslin ; 20h30 ; Robert Laffra (dir.)

Chopin (F.), *Concerto pour piano n°2* op. 21 B. 48 en *fa* mineur. — Jeanne-Marie Darré

Fauré (G.), *Ballade pour piano et orchestre* op. 19 en *fa* dièse majeur. — Jeanne-Marie Darré

Beethoven (L. van), *Symphonie n°3 « Eroïca »* op. 55 en *mi* bémol majeur

Fauré (G.), *Dolly*

Berlioz (H.), *Le Carnaval romain (ouverture)*

Beethoven (L. van), *Die Ruinen von Athen* [*Les Ruines d'Athènes*] op. 113-114, transcription pour piano seul. — Jeanne-Marie Darré

Liszt (F.), *Études d'exécution transcendante d'après Paganini, 3*, La Campanella. — Jeanne-Marie Darré

165

Samedi 27 octobre 1945

Théâtre Graslin ; 16h30 ; Robert Laffra (dir.)

1. Mendelssohn (F.), *Ruy-Blas* op. 95 Overture

2. Saint-Saëns (C.), *Concerto pour piano n°4* op. 44 en *ut* mineur. — Martine Aubert

3. Fauré (G.), *Pavane en fa dièse mineur* op. 50

4. Chausson (E.), *Poème* op. 25. — Jacques Dejean

5. Franck (C.), *Symphonie en ré mineur*

166

Samedi 17 novembre 1945

Théâtre Graslin ; 17h ; Robert Laffra (dir.)

Schumann (R.), *Concerto pour violoncelle* op. 129 en *la* mineur. — Paul Tortelier
Ladmirault (P.), *Myrdhin*, II Prélude ; Brocéliande au matin
Mozart (W.A.), *Symphonie n°41 « Jupiter »* K. 551 en *ut* majeur
Rimskij-Korsakov (N.), *La Grande Pâque russe*, op. 36
Weber (C. M. von), *Sicilienne et variations* pour violoncelle et piano. — Paul Tortelier, Jeanie Moumetou
Ravel (M.), *Vocalise-étude en forme de habanera*, transcription pour violoncelle et piano. — Paul Tortelier, Jeanie Moumetou
Sarasate (P. de), *Zapateado*. — Paul Tortelier, Jeanie Moumetou

167

Samedi 8 décembre 1945

Théâtre Graslin ; 16h30 ; Robert Laffra (dir.)

Mendelssohn (F.), *Concerto pour violon n°2* op. 64 en *mi* mineur. — Blanche Tarjus
Saint-Saëns (C.), *Introduction et rondo capriccioso*. — Blanche Tarjus
Haydn (J.), *Symphonie n°69 « Laudon »* en *do* majeur
Ibert (J.), *Escales*
Chabrier (E.), *España*

168

Samedi 19 janvier 1946

Théâtre Graslin ; André Lhéry (dir.)

Bach (J.S.), *Adagio* BWV 974 en *ré* mineur
Beethoven (L. van), *Concerto pour piano n°3* op. 37 en *ut* mineur. — Marcel Ciampi
Weber (C.M. Von), *L'Invitation à la valse*
Poulenc (F.), *L'Album des Six*, Valse pour piano en *ut* majeur. — Marcel Ciampi
Strauss (J.), *Schatz-Walzer* op. 418
Mendelssohn (F.), *Athalie*, musique de scène op. 74
Fauré (G.), *Shylock*, suite pour orchestre
Rimskij-Korsakov (N.), *Shéhérazade*. — Jacques Dejean

Note

Bach (J.S.), *Adagio*, à la mémoire de Jean Marx

169

Samedi 9 février 1946

Théâtre Graslin ; 16h30 ; Robert Laffra (dir.)

Chabrier (E.), *Gwendoline*, ouverture
Beethoven (L. van), *Concerto pour violon* op. 61 en *ré* majeur. — Jean Fournier
Wagner (R.), *Siegfried Idyll*
Ravel (M.), *Tzigane*. — Jean Fournier
Fallà (M.de), *L'Amour sorcier*

170

Samedi 23 février 1946

Théâtre Graslin ; 16h30 ; Robert Laffra (dir.)

Beethoven (L. Van), *Symphonie n°8* op. 93 en *fa* majeur
Borodine (A.), *Le Prince Igor*, danses polovtsiennes
Delvincourt (C.), *Radio-sérénade* (première audition à Nantes)
Saint-Saëns (C.), *Concerto pour violoncelle n°1* op. 33 en *la* mineur. — Maurice Maréchal
Tartini (G.), *Grave pour violoncelle et piano*. — Maurice Maréchal, Jeanie Moumetou
Sammartini (G.), *Allegretto pour violoncelle et piano*. — Maurice Maréchal, Jeanie Moumetou
Boccherini (L.), *Adagio et Allegro pour violoncelle et piano*. — Maurice Maréchal, Jeanie Moumetou

171

Samedi 16 mars 1946

Théâtre Graslin ; Robert Laffra (dir.)

Beethoven (L. van), *Concerto pour piano n°5* op. 73 en *mi* bémol majeur. — Marie-Aimée Warrot
Schumann (R.), *Symphonie n°4* op. 120 en *ré* mineur
Borodine (A.), *Dans les steppes de l'Asie centrale*
Wagner (R.), *Tannhäuser*, Overture
Debussy (C.), *Préludes pour piano*, livre 1, Minstrels. — Marie-Aimée Warrot
Liszt (F.), *Jeux d'eau à la villa d'Este*. — Marie-Aimée Warrot

172

Lundi 25 mars 1946

Théâtre Graslin; 20h30 ; Gustave Cloëz (dir.)

Weber (C.M. Von), *Obéron*, Overture
Liszt (F.), *Concerto pour piano n°1* en *mi* bémol majeur. — Raymond Trouard
Liszt (F.), *Concerto pour piano n°2*, en *la* majeur. — Raymond Trouard

552

Schumann (R.), *Concerto pour piano en la mineur*. — Raymond Trouard

173

Samedi 6 avril 1946

Théâtre Graslin ; 16h30 ; Robert Laffra (dir.)

Lalo (É.), *Concerto pour violon en fa majeur* op. 20. — Marcel Reynal

Mozart (W.A.), *Symphonie n°40* K. 550 en *sol* mineur

Ravel (M.), *Ma mère l'Oye*

Liszt (F.), *Les Préludes*

Falla (M. de), *Danse espagnole*. — Marcel Reynal, Janie Moumetou

Debussy (C.), *La Fille aux cheveux de lin*, transcription pour violon et piano. — Marcel Reynal, Janie Moumetou

Paganini (N.), *Caprice pour violon n°24*. — Marcel Reynal

174

Samedi 19 octobre 1946

Théâtre Graslin ; 16h30 ; René Audoui (dir.)

Brahms (J.), *Concerto pour violon et violoncelle en la mineur* op. 102 double concerto. — Jean et Pierre Fournier

Haendel (G.F.), *Passacaille pour violon et violoncelle*. — Jean et Pierre Fournier

Martini (B.), *Duo pour violon et violoncelle*. — Jean et Pierre Fournier

Mozart (W.A.), *Symphonie n°35 « Haffner »* K. 385 en *ré* majeur

Audoui (R.), *Suite pour orchestre en la mineur*, Lied

Chabrier (E.), *Le Roi malgré lui*, fête polonaise

175

Samedi 16 novembre 1946

Théâtre Graslin ; René Audoui (dir.)

Grieg (E.), *Concerto pour piano en la mineur*. — Marie-Aimée Warrot

Ravel (M.), *Jeux d'eau*. — Marie-Aimée Warrot

Liszt (F.), *Deux études de concert* ; Dans les bois. — Marie-Aimée Warrot

Liszt (F.), *Rhapsodie hongroise n°12*. — Marie-Aimée Warrot

Chopin (F.), *Six Études*. — Marie-Aimée Warrot

Mendelssohn (F.), *Die Hebriden : Fingalshöhle [Les Hébrides : La Grotte de Fingal]*, ouverture

Lalo (É.), *Symphonie en sol mineur* (première audition à Nantes)

Busser (H.), *Marche de fête*

176

Samedi 14 décembre 1946

Théâtre Graslin ; 16h30 ; René Audoui (dir.)

Brahms (J.), *Concerto pour violon* op. 77 en ré majeur. — Roger Savard
Mozart (W.A.), *Symphonie n°39* K. 543 en mi bémol majeur
Ravel (M.), *Le Tombeau de Couperin*
Berlioz (H.), *Benvenuto Cellini* op. 23, Overture
Kreisler (F.), *Tambourin chinois*. — Roger Savard

Note

Le concerto de Brahms est accompagné au piano par Jeanie Moumetou

177

Samedi 11 janvier 1947

Théâtre Graslin ; 16h30 ; René Audoui (dir.)

Chabrier (E.), *Bourrée fantasque*
Bach (J.S.), *Suite pour orchestre n°3* BWV 1068 en ré majeur
Fauré (G.), *Masques et bergamasques* op. 112
Liszt (F.), *Concerto pour piano n°1* en mi bémol majeur. — Jean Guiton
Chopin (F.), *Polonaise pour piano* en la bémol majeur « héroïque ». — Jean Guiton
Schubert (F.), *Le Roi des aulnes*, transcription pour piano par Franz Liszt. — Jean Guiton

178

Samedi 1 Février 1947

Théâtre Graslin ; René Audoui (dir.)

Saint-Saëns (C.), *Concerto pour violoncelle* op. 33 en la mineur. — Robert Laffra
Boulangier (N.), *Pièce en ut dièse mineur*. — Robert Laffra, Jeanie Moumetou
Schmitt (F.), *Chant élégiaque pour violoncelle et piano*. — Robert Laffra, Jeanie Moumetou
Ravel (M.), *Vocalise-étude en forme de habanera*, transcription pour violoncelle et piano.—
Robert Laffra, Jeanie Moumetou
Fauré (G.), *Sicilienne pour violoncelle et piano* op. 78.— Robert Laffra, Jeanie Moumetou
Bizet (G.), *Patrie*, ouverture dramatique
Berlioz (H.), *La Damnation de Faust*, extraits, Menuet des follets ; Valse des sylphes ; Marche hongroise

179

Jeudi 13 février 1947

Théâtre Graslin ; 16h30 ; René Audoui (dir.)

Bizet (G.), *Patrie*, ouverture dramatique

Debussy (C.), *Petite suite*

Berlioz (H.), *La Damnation de Faust*, marche hongroise

Note

Concert donné dans le cadre des Semaines musicales, pour le personnel des magasins Decré

180

Samedi 15 Février 1947

Théâtre Graslin ; 16h30 ; René Audoui (dir.)

Mendelssohn (F.), *Symphonie n°3 « Schottische »* [« Écossaise »] op. 56 en *la* mineur

Weber (C.M. Von), *Obéron*, Overture

Bloch (E.), *Au Béguinage* (première audition à Nantes)

Tomasi (H.), *Ballade pour saxophone et orchestre*. — Marcel Mule

Ibert (J.), *Aria pour saxophone et piano*. — Marcel Mule, Jeanie Moumetou

Pierné (G.), *Sérénade*, transcription pour saxophone et piano.— Marcel Mule, Jeanie Moumetou

Granados (E.), *Goyescas*, intermezzo pour saxophone et piano.— Marcel Mule, Jeanie Moumetou

Bozza (E.), *Concertino pour saxophone*, finale.— Marcel Mule, Jeanie Moumetou

Rabaud (H.), *Divertissement pour saxophone et piano*.— Marcel Mule, Jeanie Moumetou

Note

Le finale du *Concertino* de Bozza est accompagné au piano par Jeanie Moumetou

181

Samedi 1 Mars 1947

Théâtre Graslin ; 16h30 ; René Audoui (dir.)

Haydn (J.), *Concerto pour violoncelle en do* majeur. — Paul Tortelier

Bach (J.S.), *Suite pour violoncelle n°3* BWV 1009 en *ut* majeur, bourrée. — Paul Tortelier

Frescobaldi (G.), *Toccata* transcrite pour violoncelle et piano. — Paul Tortelier, Jeanie Moumetou

Nin (J.), *Suite espagnole pour violoncelle et piano*. — Paul Tortelier, Jeanie Moumetou

Popper (D.), *Danse des elfes*. — Paul Tortelier, Jeanie Moumetou

Beethoven (L. van), *Symphonie n°2* op. 36 en *ré* majeur

Rousse (J.), *En Vendée*

Gaubert (P.), *Rhapsodie sur des airs populaires*

Samedi 22 Mars 1947

Théâtre Graslin ; 16h30 ; René Audoui (dir.)

Beethoven (L. van), *Concerto pour piano n°1* op. 15 en *ut* majeur. — Ginette Doyen

Chopin (F.), *Ballade pour piano* op. 23 en *sol* mineur. — Ginette Doyen

Chopin (F.), *Valse pour piano* op. 4a/15 en *mi* mineur. — Ginette Doyen

Fauré (G.), *Impromptu n°2* op. 31 en *fa* mineur. — Ginette Doyen

Pierné (G.), *Étude de concert* op. 13 en *do* mineur. — Ginette Doyen

Beethoven (L. van), *Egmont* op. 84, Overture

Chabrier (E.), *Joyeuse Marche*

Ladmirault (P.), *Variations sur des airs de biniou trégorrois*

ANNEXE n°44

Index des noms et des œuvres du répertoire des programmes des concerts d'hiver 1920-1947

A

- Abry, Charles, 1875-1929 (fl.) : **90**
Achron, Joseph, 1886-1943 (comp.)
 Chant hébraïque, orchestration Gaston Elcus : **21**
Albeniz, Isaac , 1860-1909 (comp.)
 Catalonia, Première partie : **5**
 Iberia
 Triana : **141**
 Triana, arr. par E.-F. Arbos : **10**
Alvin, Juliette, 1897-1982 (vlc.) : **99**
Angelici, Martha, 1907-1973 (ch.) : **82**
Anonyme
 Air du guet (anonyme du XV^e siècle) pour quintette à vent : **90**
 Cinq Chansons du vieux Canada (orchestration de Noël Gallon) : **124**
 God Save the King : **124**
 Pièces pour piano : **72**
Ansermet, Ernest, 1883-1969 (dir. et comp.) : **14**
Anspach, Frédéric, 1908-1977 (ch.) : **66, 88**
Antonio, J. (comp.)
 Espagnolade : **70**
Arondel de Hayes, Selim d', (comp.)
 Berceuse ; Guitare ; Le bocage royal et musette : **96**
Arbos, Enrique Fernandez, 1863-1939 (dir. et comp.) : **10, 15**
Arcouët, Gontran, 1883-1949 (p.) : **4, 59, 103, 112, 146**
Aubert, Louis, 1877-1968 (comp.)
 Habanera : **102**
Aubert, Martine, (p.) : **165**
Aubert, Nicole, (p.) : **86**
Aubin, Tony, 1907-1981 (comp.)
 Grave : **130**
Audiard, Lucienne, (p.) : **159**
Audouin, René, 1909-1996 (dir. et comp.)
 Suite pour orchestre en la mineur, Lied : **174-182**
Auzeneau, Gaétan, (ch.) : **87**

B

- Babin, Maurice, 1888-1970 (dir.) : **100-105**
- Bach, Jean-Sébastien, 1685-1750 (comp.)
- Adagio* BWV 974 en ré mineur : **168**
 - Adagio et fugue en do* majeur : **126**
 - Aria, choral, fugue des géants*, arr. M. Reger : **72**
 - Cantate *Also hat Gott die Welt geliebt* BWV 68, Air de la Pentecôte : **127**
 - Cantate *Jauchzet Gott in allen Landen*, 15^{ème} dimanche après la Trinité et pour tous les temps [Cantate pour tous les temps] BWV 51 : **66**
 - Cantate “*Wachet auf, ruft uns die Stimme*” BWV 140 : **2, 79**
 - Cantate *Wir danken dir Gott, wir danken dir* [Cantate pour les élections municipales ; élection du conseil municipal de Leipzig] BWV29 : **66**
 - Le Clavier bien tempéré, livre I* ; Prélude en si bémol mineur BWV 867 : **127**
 - Concerto brandebourgeois n°3*, en sol majeur BWV 1048 : **61, 132**
 - Concerto pour clavier* BWV 1056 en fa mineur : **136**
 - Concerto pour deux claviers* BWV 1061 en ut majeur : **59**
 - Concerto pour orgue* BWV 972 en ré mineur : **97**
 - Concerto pour piano n°5* BWV 1056 en fa mineur, transcrit pour violoncelle, Largo : **163**
 - Concerto pour violon* BWV 1042 en mi majeur : **128**
 - De Profundis* : **127**
 - Fantaisie et fugue en sol mineur pour orchestre*, arr. D. Mitropoulos : **59**
 - Magnificat* BWV 943 en ré majeur : **38, 42**
 - Messe* BWV 232 en si mineur : **12, 38**
 - Sanctus : **117**
 - Der Streit zwischen Phoebus und Pan*, [Le défi de Phoebus et de Pan] BWV 201: **66**
 - Partita n°2 pour violon seul* BWV 1004 ; Chaconne : **120**
 - Passion selon saint Jean* BWV 245 : **23, 24, 34, 64, 83**
 - Passion selon saint Matthieu* BWV 244 : **33**
 - Prélude et fugue pour orgue* [indéterminé] : **127**
 - Prélude pour violon seul* [indéterminé] : **143**
 - La Querelle de Phoebus et de Pan* BWV 201 : **25**
 - Sonate n°3 pour violon seul* BWV 1005 en ut majeur, Andante et Allegro : **160**
 - Suite pour orchestre n°1* BWV 1066 en ut majeur : **117**
 - Suite pour orchestre n°3* BWV 1068 en ré majeur : **145, 177**
 - Suite pour violoncelle n°3* en ut majeur BWV 1009 : bourrées : **181**
 - Tocatta et Fugue en ré mineur* BWV 565 : **127**
 - Weihnachts Oratorium [Oratorio de Noël]* BWV 248 : **50**
- Balakirev, Mili, 1937-1910 (comp.)
- Chant géorgien* : **41**
 - Thamar* : **141**
- Balbon, André, 1902-19.. (ch.) : **50, 74**
- Balguerie, Suzanne, 1888-1973 (ch.) : **51**

- Baron, Alice, (ch.) : **13**
- Bastard, Jacques, (ch.) : **85**
- Baton, René-Emmanuel Baton dit Rhené-Bâton, 1879-1940 (dir.) : **9, 12, 13, 20, 49, 52, 65**
- Bederkhan, Leïla, (d.) : **75**
- Beethoven, Ludwig van, 1770-1827 (comp.)
- Concerto pour piano n°1* op.15 en *ut* majeur : **95, 182**
 - Concerto pour piano n°3* op. 37 en *ut* mineur : **4, 168**
 - Concerto pour piano n°4* op. 58 en *sol* majeur : **129**
 - Concerto pour piano n°5* op. 73 en *mi* bémol majeur : **121, 140, 152, 171**
 - Concerto pour violon* op. 61 en *ré* majeur : **5, 120, 143, 161, 169**
 - Coriolan (ouverture)* op. 62 en *ut* mineur : **95, 111, 121**
 - Egmont* op. 84, Overture : **4, 22, 67, 115, 126, 152, 160, 182**
 - Elegischer Gesang [Chant élégiaque]* op. 118 : **8**
 - Fidelio* op.72
 - Ouverture : **142, 154**
 - Air [indéterminé]: **51, 119**
 - Léonore*, Ouverture n°3 op. 72 ter en *ut* majeur : **37, 85, 98, 134**
 - Missa solemnis*, messe en *ré* majeur op. 123 : **62**
 - Romance pour orchestre et violon n°1* op. 40 en *sol* majeur : **40, 90, 102**
 - Romance pour orchestre et violon n°2* op. 50 en *fa* majeur : **90, 102**
 - Die Ruinen von Athen [Les Ruines d'Athènes]* op. 113-114, transcription pour piano seul : **164**
 - Sérénade en trio* pour violon, alto, et violoncelle op. 8 en *ré* majeur : **100**
 - Symphonie n°1* op.21 en *ut* majeur : **101**
 - Symphonie n°2* op. 36 en *ré* majeur : **181**
 - Symphonie n°3* « Eroica » op. 55 en *mi* bémol majeur : **37, 67, 118, 151, 164**
 - Symphonie n°4* op. 60 en *si* bémol majeur : **41, 114**
 - Symphonie n°5* op. 67 en *ut* mineur : **1, 15, 73, 96, 125**
 - Symphonie n°6* « Pastorale » op.68 en *fa* majeur : **144**
 - Symphonie n°7* op. 92 en *la* majeur : **5, 21, 32, 48, 119, 139, 162**
 - Symphonie n°8* op. 93 en *fa* majeur : **14, 94, 170**
 - Symphonie n°9* op. 125 en *ré* mineur : **2, 79**
- Benoist, Pierre, (ch.) : **60**
- Benvenuti, Joseph, 1898-1967 (p.) : **126, 152**
- Beronita, Marie, (ch.) : **79**
- Berlioz, Hector, 1803-1869 (comp.) : **10, 27**
- Benvenuto Cellini* op. 23, Overture : **39, 122, 143, 176**
 - Le Carnaval romain* op. 9, Overture : **26, 105, 164**
 - La Damnation de Faust* op. 24 : **7, 30, 65, 84**
 - La Damnation de Faust* op. 24 : extraits
 - I, 3, Marche hongroise : **26, 141, 178, 179, 589**
 - II, 7, Ballet des Sylphes : **26, 141, 178**
 - III, 12, Menuet des Follets : **26, 141, 178**
 - La Damnation de Faust*, op. 24, extraits : **52, 93**
 - L'Enfance du Christ* : **46, 80, 81**

Air [indéterminé] : **127**
Grande Messe des morts op. 5 : **26, 77**
 Tuba mirum : **127**
Romeo et Juliette : **69**
 extraits, Scène d'amour ; Concert-bal et Grande fête chez Capulet : **21**
Symphonie fantastique : **44, 122**
Les Troyens, septuor : **44**
 Berriau, Simone, 1896-1984 (ch.) : **39, 44**
 Berthomé, Antoinette, (ch.) : **43, 51, 56, 117**
 Bizet, Georges, 1838-1875 (comp.)
Patrie, ouverture dramatique : **136, 156, 161, 178, 179**
 Blainville, Charles-Henri de, 1711-1769 ou 1771 (comp.)
Rondo : **154**
 Bloch, Ernest, 1880-1959 (comp.)
Au Béguinage : **180**
 Boccherini, Luigi, 1743-1805 (comp.)
Adagio et Allegro pour violoncelle et piano : **170**
Concerto pour violoncelle : **16**
Menuet : **90, 96**
 Bodin, Antoinette, 1896-1973 (ch.) : **21, 25, 39, 43, 46, 51, 60, 75, 117**
 Boieldieu, François-Adrien, 1775-1834 (comp.)
La Dame blanche, Romance de la Dame blanche : **89**
 Bolzoni, Giovanni, 1841-1919 (comp.)
Minuetto : **93**
 Bondeville, Emmanuel, 1898-1987 (comp.)
L'École des maris, suite pour orchestre : **131**
 Bonduelle, Henri, (ch.) : **43**
 Boons, Claudine, 1894-1945 (ch.) : **62**
 Borodine, Alexandre, 1833-1897 (comp.) : **70**
Dans les steppes de l'Asie Centrale : **16, 25, 115, 171**
Le Prince Igor,
 Danses polovtsiennes : **22, 67, 86, 170**
 Air du prince : **47**
 Bouchaud, Jacques, (ch.) : **31**
 Boulanger, Lili, 1883-1918 (comp.)
Vieille Prière bouddhique : **19, 51**
 Boulanger, Nadia, 1887-1979 (comp.)
Pièce en ut dièse mineur : **178**
 Bourbon, Jean, 1875-1948 (ch.) : **13, 35, 46**
 Bourdel, (cor) : **90**
 Bourgault-Ducoudray, Louis, 1840-1910 (comp.)
Myrdhin, III, Interlude : **146**
Rhapsodie cambodgienne : **37, 146**
Thamara, extrait : **146**
 Bouvier, Hélène, 1901-1999 (ch.) : **76, 78, 86**
 Bouxmann, Joseph, (ch.) : **13**

- Bozza, Eugène, 1905-1991 (comp.)
Concertino pour saxophone, finale : **180**
- Brahms, Johannes, 1833-1897 (comp.)
Chanson hongroise pour chœurs et orchestre : **58**
Concerto pour violon en ré majeur op. 77 : **126, 150, 176**
Concerto pour violon et violoncelle en la mineur op. 102 double concerto : **174**
Rhapsodie pour contralto, chœurs d'hommes et orchestre : **36, 75**
Un Requiem allemand op. 45 : **42**
Symphonie n°3 en ré majeur : **40**
- Brioux, Yves, 1905-1991 (d.) : **70**
- Brisset, Louis, 1872-1939 (comp.)
Duo pour cor et flûte avec accompagnement d'orchestre : **111, 132**
- Brothier, Yvonne, 1889-1967 (ch.) : **142, 156**
- Bruch, Max, 1838-1920 (comp.)
Kol Nidrei op.47 : **94**
- Brückner, Anton, 1824-1896 (comp.)
Ave Maria pour contralto et orgue : **54**
Te Deum : **54**
- Bruneau, Alfred, 1857-1934 (comp.)
La Faute de l'abbé Mouret, Deuxième suite avec chœurs : **68**
Louise, air de Louise : **92**
Messidor, IV, Prélude : **51**
- Bunlet, Marcelle, 1900-1991 (ch.) : **43, 119**
- Büsser, Henri, 1872-1973 (comp.) : **7, 157**
Marche de fête : **175**

C

- Caix d'Hervelois, Louis de, 1677-1759 (comp.)
Pièces de viole avec basse continue, Plainte : **154**
- Campredon, Jane, 1884-19.. (ch.) : **17, 18, 23, 24**
- Candela, Miguel (v.) : **40**
- Canteloube, Joseph, 1879-1957 (comp.)
Chants d'Auvergne, extraits, L'Antoine ; Bourrées (« Je n'ai pas d'amie » ; La caille) : **25**
- Cathelat, Georges, 1904-19.. (ch.) : **80, 81, 83, 127**
- Cerdan, Jim, alias Joachim, 1877-1921 (ch.) : **3, 7**
- Cernay, Germaine, 1900-1943 (ch.) : **66, 144**
- Cesbron-Viseur, Suzanne, 1879-1967 (ch.) : **28**
- Chabrier, Emmanuel, 1841-1894 (comp.)
Ballade des gros dindons : **135**
Bourrée fantasque : **177**
España : **104, 131, 167**
Gwendoline, Ouverture : **9, 128, 169**
Joyeuse marche : **182**
Pastorale des petits cochons roses : **135**

- Le Roi malgré lui*
 Danse slave ; Fête polonaise, arr. A. Doyan : **56**
 Fête polonaise : **144, 156, 174**
 Chanson tzigane : **156**
- La Sulamite* : **27**
Villanelle des petits canards : **135**
- Charon, Maurice, (ch.) : **87**
- Charpentier, Gustave, 1860-1956 (comp.)
Impressions d'Italie : **96, 104**
- Chausson, Ernest, 1855-1899 (comp.)
Chanson perpétuelle : **9**
Deux motets op. 6 ; n^o2. *Ave Verum* : **127**
Le Colibri : **122, 142**
Hymne védique : **51**
Les Papillons : **122**
Poème pour violon et orchestre op. 25 : **5, 67, 165**
Symphonie op. 20 en *si bémol* majeur : **105, 131**
Viviane : **27**
- Chopin, Frédéric, 1810-1849 (comp.) : **72**
Ballade pour piano op. 23 en *sol* mineur : **182**
Berceuse : **145**
Concerto pour piano n^o2 op. 21 B. 48 en *fa* mineur : **59, 164**
trois *Études* [indéterminées] : **145**
six *Études* [indéterminées] : **175**
trois mélodies [indéterminées] orchestrées par Renée Philippart : **124**
Nocturne pour piano op. 48/1 en *do* mineur : **155**
Polonaise pour piano en la bémol majeur « héroïque » : **177**
Valse pour piano op. 4a/15 en *mi* mineur : **182**
Valse op.34 en *la bémol* majeur : **103**
Valse pour piano en *mi bémol* majeur : **155**
Trois *Valses* [indéterminées] : **145**
- Christiné, Henri, 1867-1941 (comp.)
Phi-Phi, « C'est une gamine charmante » : **74**
- Ciampi, Marcel, 1891-1980 (p.) : **130, 162, 168**
- Cléry, Nadia de, (ch.) : **127**
- Cloez, Gustave, 1890-1970 (dir.) : **172**
- Cloez, Liany, (ch.) : **88**
- Colomb, André, 1865-1940 (comp.)
Truck fleuri : **158, 159**
- Corelli, Archangelo, 1653-1713 (comp.)
Concerto grosso en *sol* mineur : **106, 109**
Trois pièces pour quatuor d'orchestre, *Sarabande*, *Gigue*, *Badinerie* : **15**
Variations pour violon : **126**
- Cortot, Alfred, 1877-1962 (p.) : **45, 123**
- Curso, Yvonne, 1890-19.. (ch.) : **12, 33**
- Courtonne, Marcel, 1883-1954 (comp.)

- Légende bretonne* pour violon et orchestre : **32**
Petite suite : **110**
 Cras, Jean, 1879-1932 (comp.)
Ames d'enfants : **135**
 Cross, Joan, 1900-1993 (ch.) : **52**
 Cruz-Froelich, Louis de, 18..-1948 (ch.) : **23, 24, 38, 42**

D

- Daniels, Lise, 1908-1971 (ch.) : **71, 76**
 Dark, P., (p.) : **122**
 Darlys, Arlette, (ch.) : **158**
 Darré, Jeanne-Marie, 1905-1999 (p.) : **155, 164**
 David, Léon, 1867-1962 (ch.) : **6**
 Debonte, Louise, (ch.) : **42**
 Debussy, Claude, 1862-1918 (comp.)
Children's corner : **95, 113**
Clair de lune : **70**
La Damoiselle élue : **36, 85**
Deux danses : **14, 138**
L'Enfant prodigue : **160**
 Air de Lia : **44, 122**
Estampes, Soirée dans Grenade : **130**
La Fille aux cheveux de lin, transcription pour violon et piano : **173**
Images, Mouvement : **130**
Images pour orchestre, Iberia : **156**
L'Isle joyeuse : **129**
Le Martyre de saint Sébastien : **43**
La Mer : **19, 102**
Nocturnes : **14, 78**
 extraits, Nuages ; Fêtes : **129, 150**
Petit Berger, transcription pour orgue : **97**
Petite suite, orchestration Henri Büsser : **107, 157, 179**
Pour le piano : **152**
Préludes pour piano, livre 1
 Danseuses de Delphes : **130, 136**
 Minstrels : **171**
Préludes pour piano, livre 2
 Feux d'artifice : **130, 136**
 Tierces alternées : **103**
 cinq *Préludes pour piano* [indéterminés] : **162**
Prélude à l'après-midi d'un faune : **53, 130, 152**
Suite bergamasque : **98**
 Dejean, Jacques, (v.) : **160, 165, 168**
 Delannoy, Marcel, 1898-1962 (comp.)

- Les Négrillons* : **126**
 Delibes, Léo, 1836-1891 (comp.)
 Sylvia, trois danses : **158**
 Delvincourt, Claude, 1888-1954 (comp.)
 Radio-sérénade : **170**
 Denys, Thomas, 1877-1935 (ch.) : **62, 64**
 Derennes, Paul, 1907-1988 (ch.) : **82**
 Désormière, Roger, 1898-1963 (dir.) : **56**
 Dewander Gabriel, Marina, (ch.) : **68**
 Doyen, Ginette, 1921-2002 (p.) : **182**
 Doyen, Jean, 1907-1982 (p.) : **72, 129, 134, 140**
 Drath, Johannes, 1902-1983 (ch.) : **54**
 Dufrasne, Louis, (ch.) : **12**
 Dukas, Paul, 1865-1935 (comp.)
 L'Apprenti sorcier : **40, 86, 104, 114, 130**
 Ariane et Barbe-Bleue, Air des diamants : **51**
 La Peri : **10**
 Polyeucte, Ouverture : **75**
 Duparc, Henri, 1848-1933 (comp.)
 Aux étoiles : **1, 116**
 Chanson triste : **44**
 L'Invitation au voyage : **27**
 Lénore : **4**
 Mélodie indéterminée : **125**
 La Vie antérieure : **144**
 Duport, Jean-Louis, 1749-1819 (comp.)
 Allegro pour violoncelle et piano : **53**
 Duruflé, Maurice, 1902-1986 (comp.)
 Trois Danses, op.6 : **163**
 Dvorak, Antonin, 1841-1904 (comp.)
 Concerto pour violoncelle n°2 op. 104 en *si* mineur : **154**
 Dyonis, Renée, (ch.) : **20**

E

- Elcus, Gaston, 1884-1974 (v. et arr.) : **21, 96**
 Endrèze, Arthur, 1893-1975 (ch.) : **71**
 Enesco, Georges, 1881-1955 (v. et comp.) : **5**
 Rhapsodie roumaine : **40**
 Enjubert, Henri, (ch.) : **117**
 Ertaud, Odette, (ch.) : **92**
 Erza, Berthe, (ch.) : **46**
 Évrard, Jeanne, 1893-1984 (dir.) : **70, 72**

F

Falla, Manuel de, 1876-1946 (comp.)

Danse espagnole : **173**

El Amor brujo [L'Amour Sorcier] Ballet, Scène gitane de l'Andalousie : **145, 169**
extraits, Introduction ; Final : **10**

Danse du feu : **129**

Nuits dans les jardins d'Espagne : **49, 142**

pièces espagnoles [indéterminées] : **163**

Le Tricorne, trois danses : **68**

La Vie brève

extraits, I, Chant de la forge ; II, El cantaor ; Danse ; Danse avec chœur :
36

deux danses [indéterminées] : **109**

danses espagnoles : **116**

Falk, Lina, 1899-1943 (ch.) : **23, 24, 29, 34, 36, 38, 64**

Faniard, Fernand, 1895-1955 (ch.) : **84**

Faure, Jean-Baptiste, 1830-1914 (comp.):

Crucifix : **127**

Fauré, Gabriel, 1845-1924 (comp.) :

Au cimetière : **122, 139**

Ballade pour orchestre et piano en fa dièse mineur, op. 19 : **45, 134, 164**

Barcarolle pour piano op. 26 n°1 en la mineur op. 26 n°1 : **129**

Les Berceaux : **139**

Clair de lune : **25, 37, 156**

Dolly : **151, 164**

En prière : **127**

L'Horizon chimérique, orchestration Louis Aubert : **56**

Impromptu n°1 op. 25 : **134**

Impromptu n°2 op. 31 en fa mineur : **182**

Masques et bergamasques : **112, 177**

Nell : **122**

Pavane en fa dièse mineur op. 50 : **165**

Pelléas et Mélisande : **108, 136, 161**

extraits, Prélude ; La Fileuse : **44**

extrait, La Fileuse : **163**

Pénélope, Prélude : **105, 134**

Requiem op. 48 : **56, 85**

Romance pour violon et piano en si bémol majeur : **153**

Les Roses d'Ispahan : **25**

Le Secret : **139, 156**

Shylock, suite en six mouvements op. 57 : **138, 154, 168**

Sicilienne pour violoncelle et orchestre : **16**

Sicilienne pour violoncelle et orchestre, transcription pour violoncelle et piano :
178

Favart, Edmée, 1879-1941 (ch.) : **74**
 Feildel, Jacques, (ch.) : **46**
 Felici, Alicita, (ch.) : **36**
 Ferrer, Simone de, (ch.) : **17, 18**
 Février, Jacques, 1900-1979 (p.) : **55**
 Flament, Édouard, 1880-1958 (dir.) : **30, 46**
 Fournier, Jean, 1911-2003 (v.) : **169, 174**
 Fournier, Pierre, 1906-1986 (vlc) : **141, 174**
 Françaix, Jean, 1912-1997 (p. et comp.) **137**
 Cinq portraits de jeunes filles : **137**
 Concerto pour piano : **137**
 Francescatti, Zino, 1902-1991 (v.) : **118, 120, 126**
 Franck, César, 1822-1890 (comp.)
 Ave Maria : **127**
 Les Béatitudes : **20, 87**
 Les Djinns, poème symphonique pour piano et orchestre : **4**
 Nocturne : **37**
 Prélude, fugue et variation : **97**
 La Procession : **25, 127**
 Psaume CL : **41**
 Psyché : **25**
 Rédemption : **9, 52, 85, 147, 148**
 Air de l'archange : **11**
 extrait indéterminé : **124, 133, 140**
 prélude symphonique : **160**
 Symphonie en ré mineur : **9, 28, 49, 129, 155, 165**
 Tantum ergo : **127**
 Variations symphoniques **114, 123**
 Franzini, Mario, (ch.) : **80, 81**
 Freitas-Branco, Pedro de, 1893-1903 (dir.) : **68**
 Frescobaldi, Girolamo, 1583-1643 (comp.) :
 Toccata transcrite pour violoncelle et piano : **181**
 Frey Cadio, Marthe, (ch.) : **69**

G

Gaillard, Marius-François, 1900-1973 (dir.) : **82, 83, 84, 88**
 Ganne, Louis, 1862-1923 (comp.)
 Les Saltimbanques, Ouverture : **74**
 Gaubert, Philippe, 1879-1941 (dir. et comp.) **1, 3**
 Rapsodie sur des airs populaires : **181**
 Suite dramatique : **1**
 Gaudin, André, 1902-1986 (ch.) : **56**
 Gautier, Jeanne, 1898-1974 (v.) : **67**
 Gautier, Michel (ch.) : **46**

- Georgesco, (alias Georgescu) George, 1887-1964 (dir.) : **40**
- Gerard-Dukercy, Geneviève, (h.) : **14**
- Gervaise, Claude, 1540-1583 (comp.)
Six danses : **72**
- Gilles, Raymond, 1880-19.. (ch.) : **33, 35**
- Giordano, Jean, 1906-1983 (dir.) : **86, 87**
- Giovanetti, Julien, 1914-1966 (ch.) : **88**
- Glazounov, Alexandre, 1865-1936 (comp.) :
Cantique des cantiques : **1**
Concerto pour saxophone : **133**
Stenka-Razine : **28**
- Gluck, Christoph Willibald, 1714-1787 (comp.)
Alceste,
 I, Air d'Alceste "Divinité du Styx" : **51**
 scène des Enfers : **28**
Iphigénie en Aulide, Ouverture (avec la conclusion ajoutée par Wagner) **116**
Orphée et Eurydice
 III, ballet ; « J'ai perdu mon Eurydice » ; « Quel nouveau ciel » : **139**
- Golschmann, Vladimir, 1863-1972 (dir.) : **16, 31, 32**
- Goubin, Francis, (ch.) : **117**
- Gozatégui, Josefa, 1882-19.. (ch.) : **6**
- Graff, Victor, 18896-1990 (cl.) : **89, 90**
- Granados, Enrique, 1867-1916 (comp.)
Les Goyescas, Intermezzo : **10**
 transcription pour saxophone et piano : **180**
- Graslé, Paul (metteur en scène) : **80, 81**
- Gretchaninov, Alexandre, 1864-1956
Berceuse op. 98 n°9 : **1, 41**
- Grétry, André-Ernest-Modeste, 1741-1813 (comp.)
Silvain, air [indéterminé] : **142**
- Grieg, Edvard, 1843-1907 (comp.)
Concerto pour piano en la mineur : **103, 175**
Danse norvégienne n°2 : **95**
Peer Gynt, suite pour orchestre : **100, 158**
Suite Holberg : **72**
- Grimaud, Henri, 1864-19.. (ch.) : **20**
- Groote, André de, 18..-1928 (ch.) : **33**
- Groote, Maurice de, 1910-19.. (ch.) : **60, 65, 69**
- Guillon-Verne, Claude, 1879-1956 (comp.) : **27**
Éperduement : **44**
Paysages basques : **14, 133**
Prélude à la montagne **115, 146**
Ton souvenir est comme un livre bien-aimé : **44**
- Guillot, Maurice-Paul, (dir.) : **118, 127**
- Guilmant, Alexandre, 1837-1911 (comp.)
Scherzo : **97**

Guitton, Jean, (p.) : **177**

H

Haas-Hamburger, Annette, 1912-2002 (p.) : **136**

Haendel, George Frideric, 1685-1759 (comp.),

Concert en ré pour instruments à cordes, **113**

Concerto grosso en ré mineur : **19**

Concerto grosso « Water Music » : **66**

Le Messie : **29**

Air [indéterminé] : **127**

Alleluia : **66**

Passacaille pour violon et violoncelle : **174**

Suzanne, air (indéterminé) : **37**

Halffter, Ernesto, 1905-19.. (comp.)

Sonatina, Fandango : **70**

Hallez, Anaïs, 1883-1936 (p.) : **91, 95, 105**

Haramboure, Marguerite, alias Marie-Thérèse, (ch.) : **17, 18**

Haydn, Joseph, 1732-1809 (comp.)

Concerto pour violoncelle en do majeur : **181**

Concerto pour violoncelle [indéterminé] avec cadences de Pablo Casals : **99**

Sérénade : **90**

Symphonie n°1 en ré majeur : **93, 106**

Symphonie n°4 en ré mineur : **58**

Symphonie n°13 en ré majeur : **25, 91**

Symphonie n°45 en fa dièse mineur (Les Adieux) : **135**

Symphonie n°69 « Laudon » en do majeur : **167**

Symphonie n°73 (La chasse) en ré majeur : **98**

Symphonie n°103 en mi bémol majeur : **111**

Symphonie n°104 (Londres) en ré majeur : **107, 126**

Hazart, Jean, (ch.) : **64, 80, 81**

Hekking, Gérard, 1879-1942 (vcl) : **53**

Herbretreau-Hamon Mme, (p.) : **98**

Hérent, René, (ch.) : **135**

Hoesslin, Erna von, 1898-1946 (ch.) : **54, 57**

Hoesslin, Franz von, 1885-1946 (dir.) : **54, 57**

Holmès, Malcom, (arr.) : **72**

Honegger, Arthur, 1892-1965 (comp.),

Pacific 231 : **45**

Pastorale d'été : **22**

Prélude, Aria et Fuguettes sur le nom de Bach : **72**

Le Roi David : **39**

Le Roi Pausole, air de Taxis ; air de la coupe de Thulé : **74**

Six Poèmes d'Apollinaire ; extrait, quatre mélodies : **116**

Horenstein, Jascha, 1898-1973 (dir.) : **48, 50, 77**

Hubert, Marcel, 1906-1993 (vlc.) : 4

I

Ibert, Jacques, 1890-1962 (comp.)

Aria pour saxophone et piano : 180

Chant de folie : 61

Divertissement : 135

Escales : 167

Illiashenko, André, 1881-1954 (comp.)

Trois plaintes russes : 163

Indy, Vincent d', 1851-1931 (comp. et dir.) : 2, 6, 11, 36, 55

Le Chant de la cloche : 6, 55

Choral varié : 16

Fervaal

I, Prélude : 11, 55, 85, 128

La Forêt enchantée : 11

extrait : 99

Istar : 55

La Légende de Saint-Christophe, *La Queste de Dieu* : 11

Lied maritime : 144

Suite en ré : 133

Symphonie sur un chant montagnard français, *Symphonie cévenole*, op. 25 : 55, 132

Inghelbrecht, Désiré-Émile, 180-1965 (dir. et comp.) : 53, 55, 85

Sinfonia brève pour orchestre di camera : 53

Ione, Geneviève, alias Geneviève Harand, (d.) : 70

Ireland, John, 1879-1962 (comp.)

A London overture : 78

Ippolitov-Iwanow, Mikhaïl, 1859-1935 (comp.)

Esquisses caucasiennes : 21

Iturbi, Jose, 1895-1980 (p.) : 32

Izar, Louis, 1895-19.. (ch.) : 49

J

Jacquier, Pierre, (ch.) : 30

Jandin, Otto, 1871-1950 (vlc.) : 91, 100

Javel, Yvonne, (ch.) : 160

Jouve, Jeanne, (ch.) : 15

K

- Karandakova, Nina, (ch.) : **88**
Karganoff, Genari, 1858-1890, (comp.)
 Jeunesse : **70**
Kedroff, Irène, 1906-19.. (ch.) : **78**
Kisch-Arndt, Ruth, (ch.) : **62**
Kodaly, Zoltan, 1882-1967 (comp.)
 Psalmus hungaricus : **68**
Korotneva, Lydia, (ch.) : **47**
Koussevitzky, Serge, 1874-1951 (dir.) : **19**
Kreisler, Fritz, 1875-1962 (comp.)
 Caprice viennois : **70**
 La Gitane : **126**
 Tambourin chinois : **176**
Kreutzer, Conradin, 1780-1849 (comp.)
 Das Nachtlager in Granada, Ouverture : **100**
Kunc, Aymé, 1877-1958 (dir. et comp.)
 Suite dramatique pour orchestre : **41**

L

- Lacerda, Francisco de, 1864-1934 (dir. et comp.) : **22-24, 33-36, 38, 42**
 Dix Trovas : **68**
Lacôme, Paul, 1838-1920 (comp.)
 Cortège : **91**
 La Féria : **92**
 Mascarade : **90**
Ladmirault, Paul, 1877-1944 (comp.)
 La Brière, Suite symphonique, extraits
 Prélude ; Les Amoureux inquiets ; Détresse ; Le Cabaret : **106**
 quatre fragments, dont deux nouveaux: Automne ; Au travail : **107**
 Chemin creux, orchestration de Claude Guillon-Verne : **27**
 Matin : **49**
 Mélodie [indéterminée] : **146**
 Myrdhin, II Prélude ; Brocéliande au matin : **166**
 Plantons le mai : **49, 117**
 Printemps : **49, 117**
 Quand vous paraissez, ma chère : **146**
 Rapsodie Gaëlique : **5, 125**
 Suite bretonne : **129**
 Tristan et Yseult, extraits : **117, 134**
 Variations sur des airs de biniou trégorrois : **122, 146, 182**
 La Vigne au vin : **49**

- Laffitte, Léon, 1876-1938 (ch.) : **15**
- Laffra, Robert, 1907-1967 (vlc. et dir.) **151, 159, 161-167, 169-171, 173, 178**
- Lalo, Édouard, 1823-1892 (comp.)
Aubade : **92**
Concerto pour violon en fa majeur op. 20 : **173**
Concerto pour violoncelle en ré mineur : **4, 151, 163**
Divertissement : **99**
Namouna, Suite pour orchestre : **132**
Rapsodie norvégienne : **28**
Le Roi d'Ys, Ouverture : **45, 95, 138**
Scherzo pour orchestre en ré mineur : **155**
Symphonie en sol mineur : **175**
 Adagio : **124**
Symphonie espagnole : **8, 153**
- Lang, François, 1908-1944 (p.) : **125, 127**
- Laparra, Raoul, 1876-1943 (comp.)
La Habanera, Prélude : **133**
 Quatre mélodies [indéterminées] : **135**
- Larrieu, M., (comp.)
Scènes antiques : **105**
- Lassalle, Robert 1885-19.. (ch.) : **7, 30**
- Lattès, Marcel, 1886-1943 (comp.)
Pour ton bonheur, « On ne s'habille plus en France » : **74**
- Laurie, Hélène, (ch.) : **83**
- Lecocq, Charles, 1832-1918 (comp.)
La Fille de madame Angot
 Chanson politique : **74**
 Ouverture : **74**
Le Petit Duc, la ronde des œufs : **74**
- Lekeu, Guillaume, 1870-1894 (comp.)
Adagio pour quatuor d'orchestre : **103**
- Le Michel du Roy, Mme, (ch.) : **146**
- Leroy, Fernand, (préfet de la Loire-Inférieure) : **78**
- Le Senne, Germaine, (ch) : **15**
- Levadé, Charles-Gaston, 1869-1948 (comp.)
La Rôtisserie de la reine Pédauque, La Danse du souper : **92**
- Lévy, Michel Maurice, 1883-1965 (comp.)
Demain : **70**
- Lhéry, André, 1904-1969 (dir.) : **168**
- Liadov, Anatoli, 1855-1914 (comp.)
Kikimora : **45**
- Liszt, Franz, 1811-1886 (comp.) : **177**
La Chasse sauvage : **70**
Concerto pour piano n°1 en mi bémol majeur : **145, 155, 172, 177**
Concerto pour piano n°2, en la majeur : **172**
Concerto pour piano [indéterminé] : **130**

Deux études de concert ; Dans les bois : **175**
Études d'exécution transcendante d'après Paganini, 3, La Campanella : **145, 164**
Grande fantaisie hongroise pour piano et orchestre : **32**
Jeux d'eau à la villa d'Este : **171**
La Légende de sainte Élisabeth : **13**
Les Préludes : **58, 118, 151, 162, 173**
Rhapsodie hongroise pour piano n°2 : **145**
Rhapsodie hongroise n°12 : **175**
Rhapsodie [indéterminée] : **103**
 Liven, Marex, (ch.) : **127**
 Loïcq, Léon, 1894-19.. (dir.) : **45**
 Loiret, Victoria, (ch.) : **6, 105**
 Lonati, Albert, 1875-1929 (v. et dir.) : **89- 100**
 Lottorf, Ernst, (ch.) : **66**
 Lovano, Lucien, 1901-1988 (ch.) : **84**
 Lubin, Germaine, 1890-1979 (ch.) : **9**
 Lulli, Jean-Baptiste, 1632-1687 (comp.)
 Le Bourgeois gentilhomme, gavotte : **89**
 Thésée, extraits : **92, 144**

M

Madsen, Paul, (ch.) : **54**
 Maki, Tsungdo, (d.) : **75**
 Malnory, Fanny, 1887-1979 (ch.) : **17, 18, 42, 55**
 Malvault, Jean, (v.) : **150**
 Malraison, Raymonde, (ch.) : **8**
 Marais, Marin, 1656-1728 (comp.)
 Trois danses, Folia : **151**
 Maréchal, Maurice, 1892-1964 (vcl.) : **154, 163, 170**
 Marqué, Lorenza, (ch.) : **8**
 Martin, Louis, 1907-1978 (dir.) : **106-117, 160**
 Martineau, Paul, 1890-1915 (comp.)
 Suite nantaise : **112**
 Martinelli, Germaine, 1887-1964 (ch.) : **15, 17, 18, 65, 84**
 Martini, Jean-Paul-Égide, 1741-1816 (comp.)
 Plaisir d'amour : **94**
 Martinu, Bohuslav, 1890-1959 (comp.)
 Duo pour violon et violoncelle : **174**
 Marx, Jean, 1894-1944 (p.) : **59, 168**
 Massé, Victor, 1822-1884 (comp.)
 Les Noces de Jeannette, fragments : **157**
 Massenet, Jules, 1842-1912 (comp.)
 Les Érinyes, fragments, Danse grecque ; La Troyenne ; Saturnale : **89**

- Don César de Bazan*, extrait : **94**
Don Quichotte, deux interludes : **90**
- Mathieu, Théodore, 18..-19.. (dir.) : **74**
Maubeuge, Léon, (ch.) 1888-1958 : **8**
Maurane, Camille, 1911-2010 (ch.) : **83**
Maurice, Gaby, (ch.) : **73**
Melchior, (d.) : **10**
Mendelssohn, Félix, 1809-1847 (comp.)
Athalie op. 74 : **102, 168**
Concerto pour piano [indéterminé] : **112, 134**
Concerto pour violon et orchestre n°2 op. 64 en *mi* mineur : **28, 111, 167**
Die Hebriden [*Les Hébrides* (*La Grotte de Fingal*)], ouverture en *si* mineur op. 26 : **96, 175**
Paulus op. 36, air de saint Paul : **127**
Ein Sommernachtsraum [*Le Songe d'une nuit d'été*] : **94**
Scherzo : **32**
extraits, nocturne; scherzo : **131**
Ruy Blas, Ouverture : **89, 165**
Symphonie n°3 « Schottische » [Écossaise] op.56 en *la* mineur : **39, 75, 99, 180**
Symphonie n°4 « Italienische » [« Italienne »] op. 90 en *la* majeur : **161**
Symphonie n°5 « Reformation » [« Réformation »] op.107 en *ré* majeur : **51**
- Merkel, Henry, (v.) : **138, 143, 153**
Messager, André, 1853-1929 (comp.)
L'Amour masqué, « J'ai deux amants » : **74**
Isoline, ballet : **74**
Véronique,
Duo de l'âne : **74**
Final du premier acte : **74**
- Meyerbeer, Giacomo, 1791-1864 (comp.)
Schiller Marsch : **89**
Marche aux flambeaux : **92**
- Micheau, Janine, 1914-1976 (ch.)
Mignan, Édouard, 1884-1969 (comp.)
Andalouse pour violon et orchestre : **96**
- Migot, Georges, 1891-1976 (comp et dir.)
Cloche d'aube : **72**
Double chœur : **73**
Hagoromo : **75**
- Milhaud, Darius, 1892-1974 (comp.)
Christophe Colomb : **71**
- Mirey, Hélène, (ch.) : **2**
Mitropoulos, Dimitri, 1896-1960 (dir. et comp.)
Fête crétoise **59**
- Modrakowska, Maria, (ch.) : **66**
Monde, André, (ch.) : **82**
Monteux, Pierre, 1875-1954 (dir.) : **67, 71**

- Monteverdi, Claudio, 1567-1643 (comp.)
Orfeo : **36**
Orfeo, extrait, Plaintes d' Orfeo : **27**
- Montjovet, Jeanne, 18..-19.. (ch.) : **2, 3, 7, 11, 13, 21, 30, 33, 35, 38, 50**
- Morel, Germaine, (ch.) : **32**
- Morlag, Di, (ch.) : **64**
- Moumetou, Jeanie, (p.) : **142, 161, 163, 166, 170, 173, 176, 178, 180, 181**
- Moussorgsky, Modeste, 1839-1881 (comp.)
Boris Godounov, extraits, Air de Boris ; Prologue (premier et deuxième tableau) : **14**
Chanson de la puce de Mephistopheles : **1, 41**
Chants et danses de la mort : **86**
Les Enfantines, Kallistrata : **1**
La Foire de Sorotchintzy, Hopak : **1, 41**
La Foire de Sorotchintzy, extraits, Air de Gritko ; Air de Parassia : **31**
Josué : **25**
La Khovantchina, Introduction : **19**
Une Nuit sur le mont chauve : **31, 133, 139**
Les Tableaux d'une exposition, orchestration Maurice Ravel : **56, 61**
- Moutia, Max, (ch.) 1893-1983 : **20**
- Moysan, Charles, (ch.) : **69**
- Mozart, Wolfgang Amadeus, 1756-1791 (comp.)
Concerto pour clarinette K. 581, Larghetto : **89**
Concerto pour piano n°16 K. 451 en ré majeur : **49**
Concerto pour piano en ré mineur [indéterminé] : **32**
Concerto pour violon n°3 en sol majeur K. 216 : **118**
Concerto pour violon n°4 K. 218 en ré majeur : **160**
Concerto pour violon n°5 K. 219 en la majeur : **21, 138**
Concerto pour violon n°6 K. 268 en mi bémol majeur : **153**
Concerto pour violon n°7 K. 271a en ré majeur (cadences d'Enesco) : **131**
Don Giovanni K. 527
Air [indéterminé] : **142**
Ouverture : **53, 110, 141**
Air « batti, batti » : **144**
Die Entführung aus dem Serail [L'Enlèvement au sérail] K. 384
Ouverture : **112**
Air [indéterminé] : **125**
Exsultate, jubilate K. 165 : **125**
Idoménée K. 366, air d'Illia : **122**
Eine kleine Nachtmusik [Une Petite Musique de nuit] Sérénade n°13 K. 525 en sol majeur : **70, 117**
Les Noces de Figaro K. 492, Air de Cherubin : **92, 125, 142**
Quatuor à cordes n°11 K. 171 en mi bémol majeur, Andantino grazioso : **98**
Requiem, K. 626 : **54, 82**
Rondo pour piano et orchestre (indéterminé) : **72**
Sérénade nocturne K. 239 : **22**

Symphonie n°25 K. 183 en *sol* mineur : **100**
Symphonie n°35 « Haffner » K. 385 en *ré* majeur : **174**
Symphonie n°39 K. 543 en *mi* bémol majeur : **59, 86, 123, 176**
Symphonie n°40 K. 550 en *sol* mineur : **16, 109, 157, 173**
Symphonie n°41 « Jupiter » K. 551 en *ut* majeur : **166**
Symphonie [indéterminée] : **163**
Symphonie en ré [indéterminée] **116**
Die Zauberflöte [*La Flûte enchantée*]K. 620, Ouverture : **99, 113, 125**
 Mulder, Georges de, (ch.) : **29**
 Mule, Marcel, 1901-2001 (sax.) : **133, 180**
 Muller, Paul, 1887-1954 (v.) : **16, 89, 90, 100, 102**
 Munch, Charles, 1891-1968 (dir.) : **76**
 Murano, Charles, 1911-19.. (ch.) : **3, 15**
 Mustel, Alphonse, 1873-1937 (org. et comp.) : **97**
 Fantaisie de concert : **97**
 Myrtal, Marguerite, (ch.) : **80, 81, 82**

N

Napierkowska, Stacia, 1891-1945 (d.) : **10**
 Neusitzer-Thoenissen, Mia, 1887-19.. (ch.) : **54, 57**
 Nin, Joaquin, 1879-1949 (p. et comp.)
 Suite espagnole pour violoncelle et piano : **181**
 Noort, Henk, 1899-19.. (ch.) : **57**

O

Offenbach, Jacques, 1819-1880 (comp.)
 La Fille du tambour-major, Ouverture : **74**
 La Vie parisienne, Duo de la gantière et du Brésilien : **74**
 Ollone, Max d', 1875-1959 (dir. et comp.)
 Le Retour (drame lyrique), extraits, Récit de Blanche ; Scène finale : **28**
 Saint François d'Assise, épisode pour baryton et chœur : **27**
 Oxley, William, (consul britannique) : **78**

P

Paganini, Nicolo, (1782-1840) (comp.) : **145, 164**
 Caprice pour violon n°24 : **128, 173**
 Concerto en ré pour violon : **118**
 pièces pour violon (indéterminées) : **120**
 I Palpiti op.13 : **126**

Panzera, Charles, 1896-1976 (ch.) : **23, 24, 27, 30, 37, 124**
 Paon, Joël, (ch.) : **46**
 Paray, Paul, 1886-1979 (dir.) : **25, 26, 29, 37**
 Pascal, Antoine, (fag) : **90**
 Patellière, Louis de la, (ch.) : **34, 38, 39**
 Paulet, Gabriel, 1883-19.. (ch.): **3**
 Peretti, Jane, (ch.) : **85**
 Pergolesi, Giovanni-Battista, 1710-1736 (comp.)
 « *Tre giorni son che Nina* » Aria pour violoncelle et piano, transcription de S.
 Lee : **53**
 Petit, Georges, (ch.) : **36**
 Philippart, Renée, 1905-1993 (arr.) : **124**
 Phipps, Eric, (ambassadeur de Grande-Bretagne) : **78**
 Pierné, Gabriel, 1863-1937 (comp. et dir.) : **8, 17, 18, 60, 76**
 L'An Mil : **17, 18**
 Les Cathédrales, Prélude : **124**
 Concerto pour piano en do mineur : **98**
 Cydalise et le chèvre-pied, L'École des Aegyptiens : **156**
 Deux chansons populaires harmonisées, Il pleut bergère ; Malbrough s'en va
 t'en guerre : **17**
 Les Enfants à Bethléem : **18, 63**
 Étude de concert op. 13 en do mineur : **182**
 Fantaisie basque : **67**
 Passacaille pour piano op. 52 : **140**
 Paysages franciscains : **8**
 Romances sans paroles : **70**
 Saint François d'Assise : **60, 76**
 La Samaritaine : **147, 148**
 Sérénade, transcription pour saxophone et piano : **180**
 Pifteau, Marguerite, (ch.) : **61, 63, 87**
 Planchot, Pierre, (dir.) : **157, 158**
 Planel, Jean, 1903-1986 (ch.) : **64, 76**
 Planquette, Robert, 1848-1903 (comp.)
 Les Cloches de Corneville : **74**
 Pollain, Fernand, 1879-1955 (vcl) : **16**
 Popov, Boris, 1880-19.. (ch.): **47**
 Popper, David, 1843-1913 (comp.)
 Danse des elfes : **181**
 Poulain, Roger, (ch.) : **51, 158, 159, 160**
 Poulenc, Francis, 1899-1963 (comp.)
 L'Album des Six, Valse pour piano en *ut* majeur : **168**
 Prokofiev, Sergueï, 1891-1953 (comp.)
 L'Amour des trois oranges, Marche : **45**
 Chout, suite de ballets : **58**
 Pullman, Szymon, 1890-1942 (dir.) : **79**
 Purcell, Henry, 1659-1695 (comp.)

Abdelazer, Suite : **70**
Didon and Aenas [Didon et Énée] : **78**

R

- Raalte, Albert van, 1890-1952 (dir.) : **62, 64, 66**
- Rabaud, Henri, 1873-1949 (comp.)
Divertissement pour saxophone et piano : **180**
Divertissement sur des thèmes russes : **108**
La Procession nocturne : **1, 101, 109, 113, 124, 137, 162**
- Rachmaninov, Sergueï, 1873-1943 (comp.)
Les Cloches : **47**
- Rameau, Jean-Philippe, 1683-1764 (comp.)
Dardanus, Rigaudon : **92, 96**
Les Fêtes d'Hébé
air : **92**
la cortège d'Héglé : **154**
Les Indes galantes, extrait : **90**
- Raveau, Alice, 1884-1945 (ch.)
- Ravel, Maurice, 1875-1937 (comp.)
Bolero : **53, 153**
Chansons populaires grecques : **144**
L'Enfant et les sortilèges
extraits : **61, 63**
Jeux d'eau : **129, 175**
Ma Mère l'Oye : **128, 135, 173**
transcription de madame Touéry-Flornoy pour deux orgues : **97**
Pavane pour une infante défunte : **101, 106**
Rhapsodie espagnole : **140**
Shéhérazade : **105**
La Flûte enchantée : **156**
Le Tombeau de Couperin : **143, 176**
Trois chansons ; version pour orchestre di camera de Malcom Holmès : **72**
Tzigane : **143, 169**
La Valse : **44, 138, 123, 154**
Vocalise-étude en forme de habanera, transcription pour violoncelle et piano :
166, 178
- Raybould, Clarence, (dir.) : **78**
- Razigade, Georges, 1876-1947 (comp.)
Ronde des lutins : **89**
- Reder, Jan, (ch.) : **2**
- Renaud de Spais, E., (comp.)
Esquisses symphoniques pour orgue expressif (harmonium) : **100**
- Respighi, Ottorino, 1879-1936 (comp.)

- Airs et danses antiques* **120**
Les Fontaines de Rome : **48**
- Reynal, Marcel, (v.) : **173**
- Rimskij-Korsakov, Nicolai, 1844-1908 (comp.)
Aimant la rose : **142**
Capriccio espagnol op.34: **1, 19, 31, 134, 163**
Le Coq d'or, suite pour orchestre, extraits, Introduction ; Cortège de noces du Roi Dodôn : **39**
Les Contes du tsar Saltan, Le Vol du bourdon : **19, 134**
Doubinouchka : **19**
La Grande Pâque russe : **37, 166**
La Nuit de mai, chanson de Levko : **41**
Sadko,
 chant hindou : **1, 41**
 duo du deuxième acte : **47**
Sheherazade : **16, 47, 152, 168**
Snegourotschka, chanson de Lel : **122**
- Ritter-Ciampi, Gabrielle, 1886-1974 (ch.) : **63**
- Rodrigo, Joaquin, 1901-1999 (comp.)
Zarabanda lejana : **72**
- Roger-Ducasse, Jean, 1873-1954 (comp.)
Sarabande : **48**
- Roosevelt, Hilda (ch.) : **25**
- Ropartz, Guy, 1864-1955 (comp.)
La Cloche des morts : **104**
La Mer : **37**
Psaume CXXXVI : **22**
- Rossini, Giacomo, 1792-1868 (comp.)
Sémiramis, Ouverture : **91**
- Rougé-Humeau, Mme, (ch.) : **157, 158, 159**
- Rouget de Lisle, Claude-Joseph, 1760-1886 (comp.)
La Marseillaise, arr. Berlioz : **124**
- Rousse, Joseph, 1872-19.. (comp.)
En Vendée : **108, 181**
- Roussel, Albert, (comp.)
Évocations : **46**
Le Festin de l'araignée : **101, 144**
Psaume LXXX : **49**
Sinfonietta : **70, 120**

S

- Saint-Cricq, Henri, 1901-1973 (ch.) : **50, 65**
- Saint-Saëns, Camille, 1835-1921 (comp.)
Allegro appassionato op. 43 pour violoncelle et piano : **91**

- Le Carnaval des animaux* : **17, 135**
La Cloche **122**
Concerto pour piano n°4 op. 44 en *ut* mineur : **86, 165**
Concerto pour violon n°3 op. 61 en *si* mineur : **40**
Concerto pour violoncelle n°1 en *la* mineur op. 33 : **132, 170, 178**
Havanaise op. 83 en *mi* majeur : **128**
Introduction et rondo capriccioso op. 28 en *la* mineur : **131, 138, 150, 167**
Marche héroïque op. 34 en *mi* bémol majeur : **124**
Phaéton op. 39 : **25**
Le Rouet d'Omphale op. 31 : **8**
Six Études op. 52/6 : **155**
Suite algérienne, op. 60 : **136**
Symphonie n°2 op. 55 en *la* mineur : **120**
Symphonie n°3 op. 78 en *do* mineur : **97, 103, 123, 142**
Tarentelle en *la* mineur : **93**
Wedding cake : **72**
- Saivin, Maurice, 1892-19.. (h.) : **90, 93**
Samazeuilh, Gustave, 1877-1967 (comp.)
La Nef : **142**
- Sammartini, Giovanni Battista, 1700-1775 (comp.)
Allegretto pour violoncelle et piano : **170**
- Sarasate, Pablo de, 1844-1908 (comp.)
Zapateado : **166**
- Sauvaget, (ch.) : **159**
Savard, Roger, (v.) : **176**
Schenneberg, Eliette, 1908-1948 (ch.) : **83**
Schmitt, Florent, 1870-1958 (comp.)
Après l'été : **100**
Chant élégiaque pour violoncelle et piano : **178**
Le Petit Elfe ferme-l'oeil : **110, 115, 135**
Psaume XLVI : **32, 73, 115**
Salammbô, troisième suite pour chœurs et orchestre : **58**
- Schubert, Franz, 1797-1828 (comp.)
Impromptu hongrois : **89**
Marguerite au rouet, orchestration de J. de la Tombelle : **21**
Quintette en la majeur D. 667 : **91**
Le Roi des aulnes D 328 : **10, 37**
Le Roi des aulnes, orchestration d'Hector Berlioz : **27**
Le Roi des aulnes, transcription pour piano par Franz Liszt : **177**
Sérénade : **158**
Le Sosie, orchestration de Camille Chevillard : **27**
Symphonie n°8 « inachevée » D 759 en *si* mineur : **10, 61, 95, 128, 143**
Vision, orchestration de Camille Chevillard : **21**
- Schumann, Robert, 1810-1856 (comp.)
Concerto pour piano op. 54 en *la* mineur : **45, 105, 123, 125, 162, 172**
Concerto pour violoncelle op. 129 en *la* mineur : **53, 141, 166**

- Manfred*, op. 115 , Ouverture : **128**
Requiem pour Mignon op. 98b : **8**
Rêverie transcription pour hautbois solo : **93**
Scenen aus Goethes Faust [Scènes du Faust de Goethe] : **3**
Symphonie n°1 « Der Frühling » [« Le Printemps »] opus 38 en *si* bémol majeur : **104, 130**
Symphonie n°4 op. 120 en *ré* mineur : **27, 153, 171**
 Sechiari, Pierre, 1877-1932 (dir.) : **21**
 Séverac, Déodat, de, 1872-1921 (comp.)
 La Fête des vendanges : **103**
 Valse romantique : **70**
 Seyguières, Pierre de, (ch.) : **77**
 Sibélius, Jean, 1865-1957 (comp.)
 Valse triste op. 44/1 : **126**
 Silvera, Dolores de, 1891-19.., (ch.) : **10, 50, 116**
 Smetana, Bedrich, 1824-1884 (comp.)
 La Fiancée vendue, Ouverture : **44**
 Soria, Maurice, (ch.) : **35**
 Soubeyran, (ch.) : **89**
 Soyer, Marguerite, (ch.) : **48**
 Sourbé, (ch.) : **158, 159**
 Spaanderman, Jaap, 1896-1952 (dir.) : **47**
 Staram, Walther, 1876-1933 (dir.) : **43**
 Sternberg, Denise, (ch.) : **114**
 Sternberg, Joseph,-1972 (ch.) : **79**
 Strauss, Johann, 1804-1849 (comp.)
 Rêve de printemps : **142**
 Schatz-Walzer op. 418 : **168**
 Strauss, Richard, 1864-1949 (comp.)
 Don Juan : **51, 59**
 Mort et transfiguration : **22**
 Stravinsky, Igor, 1882-1971 (comp.)
 L'Oiseau de feu : **67**
 extraits, Introduction ; l'oiseau de feu et sa danse ; ronde des princesses (Khorovoda) ; danse infernale du roi Kastcheï ; berceuse ; finale : **45**
 Suscinio, Jean, 1884-1980 (ch.) : **12, 20, 34**
 Szeryng, Henryk, 1918-1988 (v.) : **131**
 Szyfer, Joseph, 1887-1947 (dir.) : **80, 81**

T

- Tagliaferro, Magda, 1893-1986 (p.) : **49**
 Talazac, Odette, 1883-1948 (ch.) : **15, 20**
 Talba, René, (ch.) : **68, 79**
 Tansman, Alexandre, 1897-1986 (comp.)

- Tryptique* : **70**
- Tarjus, Blanche, 1932-19.. (v.) : **167**
- Tartini, Giuseppe, 1692-1770 (comp.)
Grave pour violoncelle et piano : **170**
- Tchaïkowsky, Piotr-Ilitch, 1840-1893
Symphonie n°6 « Pathétique » : **31**
Variations sur un thème rococo op. 33 en la majeur : **141**
- Terrasse, Claude, 1867-1923 (comp.)
Au Temps des croisades, Valse des péchés véniels : **74**
Les Travaux d'Hercule, air du rire : **74**
- Thévenot, Albert (ch.) : **25, 35**
- Thibaud, Jacques, 1880-1953 (v.) : **8**
- Tomasi, Henri, 1901-1971 (comp.)
Ballade pour saxophone et orchestre : **133, 180**
La Rosière du village, Tarentelle des mauvaises filles : **135**
- Torgensky, Michel, (ch.) : **47**
- Torrent, Raoul, (ch.) : **17, 18**
- Tortelier, Paul, 1914-1990 (vlc.) : **166, 181**
- Touche, François, 1872-1937 (dir.) : **5**
- Touéry-Flornoy, Mme, (org. et arr.) : **97**
- Tournemire, Charles, 1870-1939 (dir. et comp.)
Symphonie « Moscou » : **4**
- Trajin, Lucienne, (ch.) : **60, 61**
- Tremblay, Maurice (ch.) : **18**
- Trevi, José de, 1890-1958 (ch.) : **71**
- Trouard, Raymond, 1916-2008 (p.) : **145, 172**
- Turba-Rabier, Odette, 1910-2000 (ch.) : **85**
- Turina, Joaquín, 1882-1949 (comp.)
La Procession del Rocio [La Procession du Rocio] : **41**
- Tzipine, Georges, 1907-1987 (v.) : **111**
- Tzipine, Joseph, 19..-19.. (vlc.) : **111**

U

- Underwood, Charles, 1909-19.. (ch.) : **78**

V

- Valensin, Giorgio Cavaliere, 1844-1890 (comp.)
Symphonie, extrait, Menuet (transcription pour violoncelle et piano) : **53, 94**
- Valeton, Germaine, (ch.) : **8**
- Vallée, Jeanne, alias Jane, (ch.) : **3, 6**
- Vallin, Joséphine-Eugénie, alias Ninon, 1886-1961 (ch.) : **122**
- Vallin-Mathieu, Berthe alias Blanche, (ch.) : **3**

- Vasse, Francine, 1881-1966 (récitante) : **17, 18, 52, 63, 147, 148**
- Vaubourgoin, Julien-Fernand, 1880-1952 (comp.)
Nocturne : **145**
- Vaubourgoin, Marc, 1907- 1983 (dir. et comp.) : **128-156**
Évocation pour violoncelle et orchestre : **151**
Impressions de Cornouaille : **153**
Symphonie n°1, Andante : **140**
- Verbitzky, Sonia, (ch.) : **31**
- Verdi, Giuseppe, 1813-1901 (comp.)
Requiem : **57, 88**
- Villa, Gaston, 1863-1948 (ch.) : **20, 34, 55**
- Villa-Lobos, Heitor, 1887-1959 (comp.)
Choros n°10, extrait, Sérénade : **44**
- Villard, Odette, (récitante) : **61**
- Villepelet, Jean-Joseph-Léonce, (évêque de Nantes) : **127**
- Vivaldi, Antonio, 1678-1741 (comp.)
Concerto en ré (indéterminé) : **70**
Concerto pour violoncelle (indéterminé) : **111**
- Volard-Fein, Marguerite, (h.) : **138**
- Vuillemin, Louis, 1879-1929 (comp.)
En Kerneo : **52, 146**
Pavane **117**
Trois danses : **25**

W

- Wagner, Richard, 1813-1883 (comp.) : **116**
Chant d'amour : **73**
Götterdämmerung [Le Crépuscule des dieux],
 III, extraits, Les filles du Rhin et Siegfried ; Air de Siegfried ; Mort de Siegfried ; Marche funèbre ; Air de Brunnehilde ; Embrassement du Walhalla : **15**
 III, Marche funèbre pour la mort de Siegfried : **119, 121**
 Scène finale : **48**
- Lohengrin*
 Prélude : **48, 73**
 I, Le rêve d'Elsa : **73**
 III, Prélude [Marche des fiançailles] : **91, 121**
- Die Meistersinger von Nürnberg [Les Maîtres chanteurs de Nuremberg]*
 Danse des apprentis : **22, 68**
 Extrait indéterminé : **121**
 Marche des corporations : **22, 68**
 Ouverture : **25, 43, 47, 101, 140**
 III, Prélude : **22, 68, 99**
 apothéose de Hans Sachs : **68**

- final : **68**
extraits : **77**
- Parsifal*, **35**
Prélude : **28, 102**
III, L'Enchantement du vendredi saint : **119**
Siegfried Idyll : **111, 169**
Tannhäuser
Ouverture : **10, 15, 61, 103, 118, 137, 171**
Bacchanale : **19**
Marche des nobles : **61, 90**
Tristan und Isolde
Mort d'Yseult : **11, 51**
Prélude ; mort d'Isolde : **43, 73, 77**
Préludes : **119**
Scène finale : **119**
Le Vaisseau fantôme, extraits, Ouverture ; Chœur des fileuses ; Ballade : **21**
Die Walküre [La Walkyrie]
III, Prélude « La Chevauchée des Walkyries » : **27, 119**
Wesendonck Lieder, extrait, Les Rêves : **10**
Wesendonck Lieder, extraits, Arrêtez-vous ; Souffrances : **43**
Walter-Boer, Coenraad Lodewijk, 1891-1984 (dir.) : **51**
Walther-Villa, Magdeleine, 1875-1963 (ch.) : **27**
Warlock, Peter, 1894-1930 (comp.)
An old song : **107**
Warrot, Marie-Aimée, 1915-1971 (p.) : **171, 175**
Weber, Carl-Maria von, 1786-1826 (comp.)
Euryanthe
Ouverture : **27, 90**
Air indéterminé : **48**
Le Freischütz, Ouverture : **22, 139, 155**
L'Invitation à la valse : **150, 157, 168**
Obéron, Ouverture : **16, 58, 172, 180**
Sicilienne et variations pour violoncelle et piano : **166**
Weynandt, Maurice, 1892-1961 (ch.) : **23, 24, 33, 60**
Widor, Charles-Marie, 1844-1937 (comp.)
Salvum fac populum tuum op. 84 : **127**
Wienawski, Henryk, 1835-1880 (comp.)
Polonaise : **40**
Willy, Johannes, 1896-1935 (ch.) : **57**
Williams, Ralph Vaughan, 1872-1958 (comp.)
Flos Campi : **78**
Winsbach, Cécile, (ch.) : **12**
Witkowski, Georges-Martin, 1867-1943 (dir.) : **27**
Wolff, Albert, 1884-1970 (dir.) : **39, 44, 58, 61, 63, 69, 73, 75**
Wolska, Hélia, (ch.) : **34**
Wormser, André, 1851-1926 (comp.)

L'Enfant prodigue (suite d'orchestre sur la pantomime) : **98**
Les violons de Conty : **90**
Wybauw-Detilleux, (ch.) : **29**

Y

Yvain, Maurice, 1891-1965 (comp.)
Là-haut, Entrée de saint Pierre : **74**

ANNEXE n°45

Concerts d'été donnés à Nantes par l'orchestre du théâtre Graslin pendant l'Occupation

Vendredi 15 août 1941

Cour du château des ducs ; 15h30 ; Édouard Flament (dir.)

Boieldieu (F.A.), *Le Calife de Bagdad*, Ouverture

Monsigny (P.A.), Chaconne et Rigaudon

Debussy (C.), *Petite suite*

Falla (M. de), *La Vie brève*, deux danses

Wagner (R.), *Die Walküre*, extraits

Strauss (J.), *La Chauve-souris*, Ouverture

Lehar (F.), *Amour tzigane*, extraits

Moussorgsky (M.), *Hopak*

Dimanche 7 septembre 1941

Cour du château des ducs ; 15h30 ; Édouard Flament (dir.)

Boieldieu (F.A.), *Le Nouveau Seigneur du village*, Ouverture

Mozart (W.A.), *Symphonie n°40* K. 550 en *sol* mineur

Rossini (G.), *Le Barbier de Séville*, air de la calomnie. — Jean Gicquel

Lalo (É.), *Le Roi d'Ys*, Ouverture

Mozart (W.A.), *Les Noces de Figaro*, K. 492, rondo [indéterminé]. — Jean Gicquel

Luigini (A.), *Fantaisie sur Samson et Dalila* de Camille Saint-Saëns

Luigini (A.), *Fantaisie sur la Danse macabre* de Camille Saint-Saëns

Samedi 13 septembre 1941

Cour du château des ducs ; Édouard Flament (dir.)

Beethoven (L. van), *Egmont* op. 84, Ouverture

Beethoven (L. van), *Symphonie n°5* op. 67 en *ut* mineur

Wagner (R.), *Le Vaisseau fantôme*, extraits

Wagner (R.), *Lohengrin*, extraits

Wagner (R.), *Rienzi*, Ouverture

Dimanche 14 septembre 1941

Salle Colbert ; 20h15 ; Edouard Flament (dir.)

Même programme que le 7 septembre sauf l'ouverture du *Roi d'Ys* remplacée par deux airs de *Faust* de Gounod chantés par Mademoiselle Reff

Note

concert en remplacement de celui du 30 août annulé à cause du mauvais temps

Samedi 20 septembre 1941

Cour du château des ducs ; 17h ; Édouard Flament (dir.)

Chabrier (E.), *Une Éducation manquée*, Ouverture
Dupont (G.), *La Farce du cuvier*, Ouverture
Ravel (M.), *Pavane pour une infante défunte*
Vaubourgoin (M.), *Impressions de Cornouaille*, extraits, Saint Michel de Brasparts ; le marais sous la lune d'avril ; Confort, la roue du bonheur
Borodine (A.), *Le Prince Igor*, Ouverture, Danses polovtsiennes
Lalo (É.), *Chants russes*. — Robert Laffra
Saint-Saëns (C.), *Danse macabre*
Massenet (J.), *Les Erinnyes*, extraits, danse grecque ; saturnale

Dimanche 21 septembre 1941

Cour du château des ducs ; 15h30 ; Édouard Flament (dir.)

Glinka (M.), *Rousslan et Ludmilla*, Ouverture
Tchaïkovsky (P.), *Capriccio espagnol*
Boieldieu (F.A.), *Jean de Paris*, air de la reine de Navarre. — Andrée Lohéac
Hérold (F.), *Le Pré aux clercs*, air de Nicette. — Andrée Lohéac
Messenger (A.), *Suite funambulesque*
Strauss (R.), : *Le Chevalier à la rose*, extraits
Lehar (F.), *Paganini*, extraits

Dimanche 28 septembre 1941

Cour du Château des ducs ; 15h30 ; Édouard Flament (dir.)

Saint-Saëns (C.), *Marche héroïque*
Smetana (B.), *La Fiancée vendue*, extrait
Albéniz (I.), *Souvenirs de voyages*
Mozart (W.A.), *Les Noces de Figaro*, air de Suzanne. — Yvonne Javel
Gluck (W.), *Alceste*, Air d'Orphée « Divinités du Styx ». — Yvonne Javel
Sporck (G.), *Paysages normands*
Chabrier (E.), *Bourrée fantasque*
Puccini (G.), *Madame Butterfly*, extraits

Dimanche 8 août 1943

Jardin des plantes ; 16h30 ; Louis Martin (dir.)

Mozart (W.A.), *Les Noces de Figaro*, air de Cherubin. — Andrée Lohéac
Maillart (L.A.), *Les Dragons de Villars*, air de Rose Friquet. — Andrée Lohéac
Mozart (W.A.), *Les Noces de Figaro*, Ouverture
Debussy (C.), *Petite suite*
Corelli (A.), Concerto grosso (indéterminé)
Rabaud (H.), *Divertissement*
Bizet (G.), *L'Arlésienne* suite d'orchestre n°1

Samedi 14 août 1943

Jardin de Plantes, 17h ; Louis Martin (dir.)

Rossini (G.), *Le Barbier de Séville*, Ouverture
Mozart (W.A.), *Symphonie n°40* K. 550 en sol mineur
Haydn (J.), *Concerto pour violoncelle* [indéterminé], Adagio. — Robert Laffra
Weber (C.M. von), *L'Invitation à la valse*
Bizet (G.), *L'Arlésienne*, suite d'orchestre n°2
Saint-Saëns (C.), *Le Carnaval des animaux*, Le Cygne. — Robert Laffra
Lalo (É.), *Chants russes*. — Robert Laffra
Fallà (M. de), *La Vie brève*, deux danses

Dimanche 15 août 1943

Jardin des Plantes ; 16h30, Louis Martin (dir.)

Rossini (G.), *Guillaume Tell*, Ouverture
Haydn (J.), *Symphonie en ré* majeur
Mozart (W.A.), *Les Noces de Figaro*, air de Suzanne. — Yvonne Javel
Massenet (J.), *Scènes alsaciennes*
Gounod (C.), *Faust*, ballet

Samedi 21 août 1943

Jardin des Plantes, 17h ; Louis Martin (dir.)

Gounod (C.), *Mireille*, Ouverture
Beethoven (L.van), *Symphonie n°5* op. 67 en ut mineur, premier mouvement
Grétry (A.), *L'Amant jaloux*, sérénade. — Roger Poulain
Bazin (F.), *Maître Pathelin*, air. — Roger Poulain
Bizet (G.), *Carmen*, suite pour orchestre
Messager (A.), *Les deux pigeons*, extraits
Saint-Saëns (C.), *Marche héroïque*

Dimanche 22 août 1943

Jardin des Plantes ; 16h30 ; Louis Martin (dir.)

Massenet (J.), *Phèdre*, Ouverture
Saint-Saëns (C.), *Suite algérienne* op. 60
Thomas (A.), *Le Caïd*, air du tambour-major. — Roger Clédat
Bazin (F.), *Le Voyage en Chine*, couplets de Pompéry. — Roger Clédat
Luigini (A.), *Ballet égyptien*
Verdi (G.), *Rigoletto*, air de Gilda. — Mme Biard
Gounod (C.), *Faust*, air des bijoux. — Mme Biard
Strauss (J.), *Valse impériale*

Dimanche 29 août 1943

Jardin des Plantes ; 16h30 ; Louis Martin (dir.)

Mozart (W.A.), *Die Zauberflöte*, Ouverture
Massé (V.), *Galathée*, air de la paresse. — Roger Poulain
Adam (A.), *Si j'étais roi*, air, « j'ignorais son nom ». — Roger Poulain
Grieg (E.), *Peer Gynt*, suite pour orchestre
Thomas (A.), *Songe d'une nuit d'été*, couplets de Falstaff. — M. Clédat
Adam (A.), *Le Chalet*, air du sergent Max. — M. Clédat
Messager (A.), *Messidor*, Prélude
Adam (A.), *Le Chalet*, duo — Roger Poulain, M. Clédat
Berlioz (H.), *La Damnation de Faust*, Marche hongroise

Samedi 4 septembre 1943

Jardin des Plantes ; 17h ; Louis Martin (dir.)

Bizet (G.), *Patrie*, Ouverture
Beethoven (L ; van), *Symphonie n°5 op. 67 en ut mineur*, Andante
Saint-Saëns (C.), *Danse macabre*
Massé (V.), *Galathée*, air de la paresse. — Roger Poulain
Rossini (G.), *Le Barbier de Séville*, air de la calomnie. — Roger Poulain
Lehar (F.), *La Veuve joyeuse*, suite pour orchestre
Strauss (J.), *Rêve de printemps*

Samedi 11 septembre 1943

Jardin des Plantes, 16h ; Louis Martin (dir.)

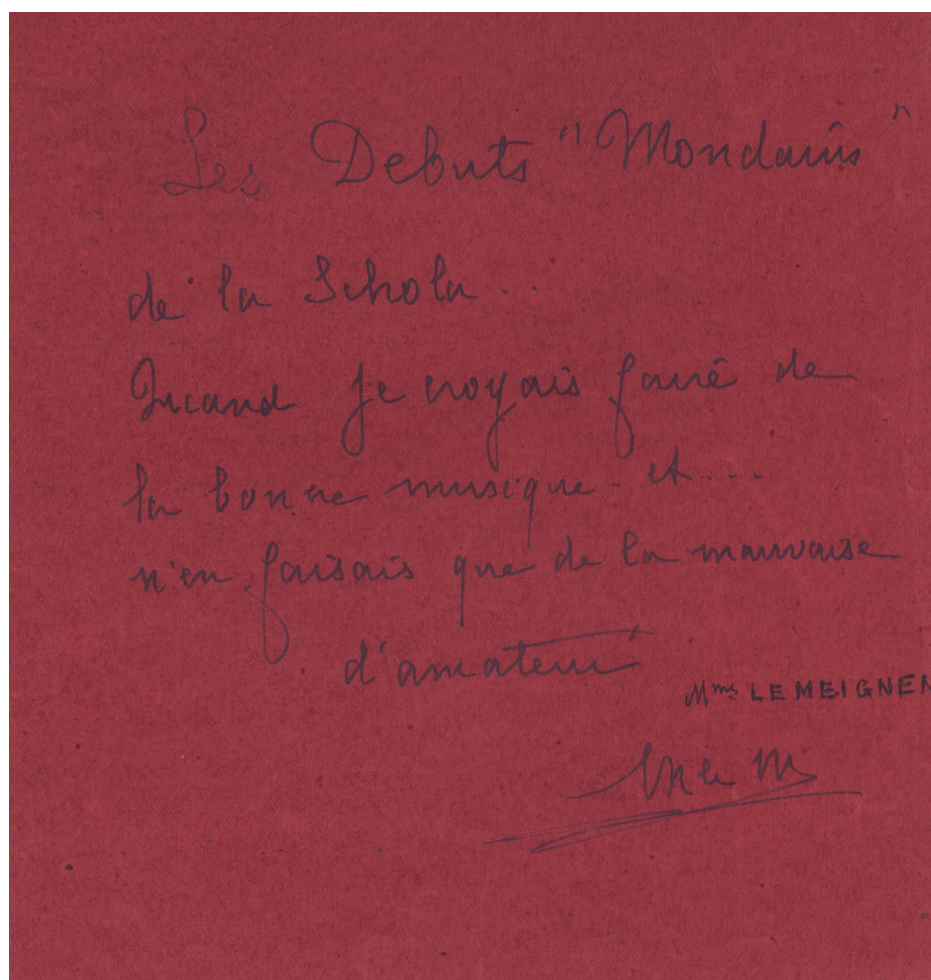
Rossini (G.), *Le Barbier de Séville*, air de Rosine. — Mme Lambert-Adam
Massé (V.), *Les Noces de Jeannette*, air du rossignol. — Yvonne Javel
Gounod (C.), *Faust*, trio final. — Yvonne Javel, MM. Poulain et Rougé
Fantaisie sur La Traviata de Verdi
Hérold (F.), *Zampa*, Ouverture
Delibes (L.), *Sylvia*, ballet
Strauss (J.), *Aimer, boire et chanter*

ANNEXE n°46

Iconographie



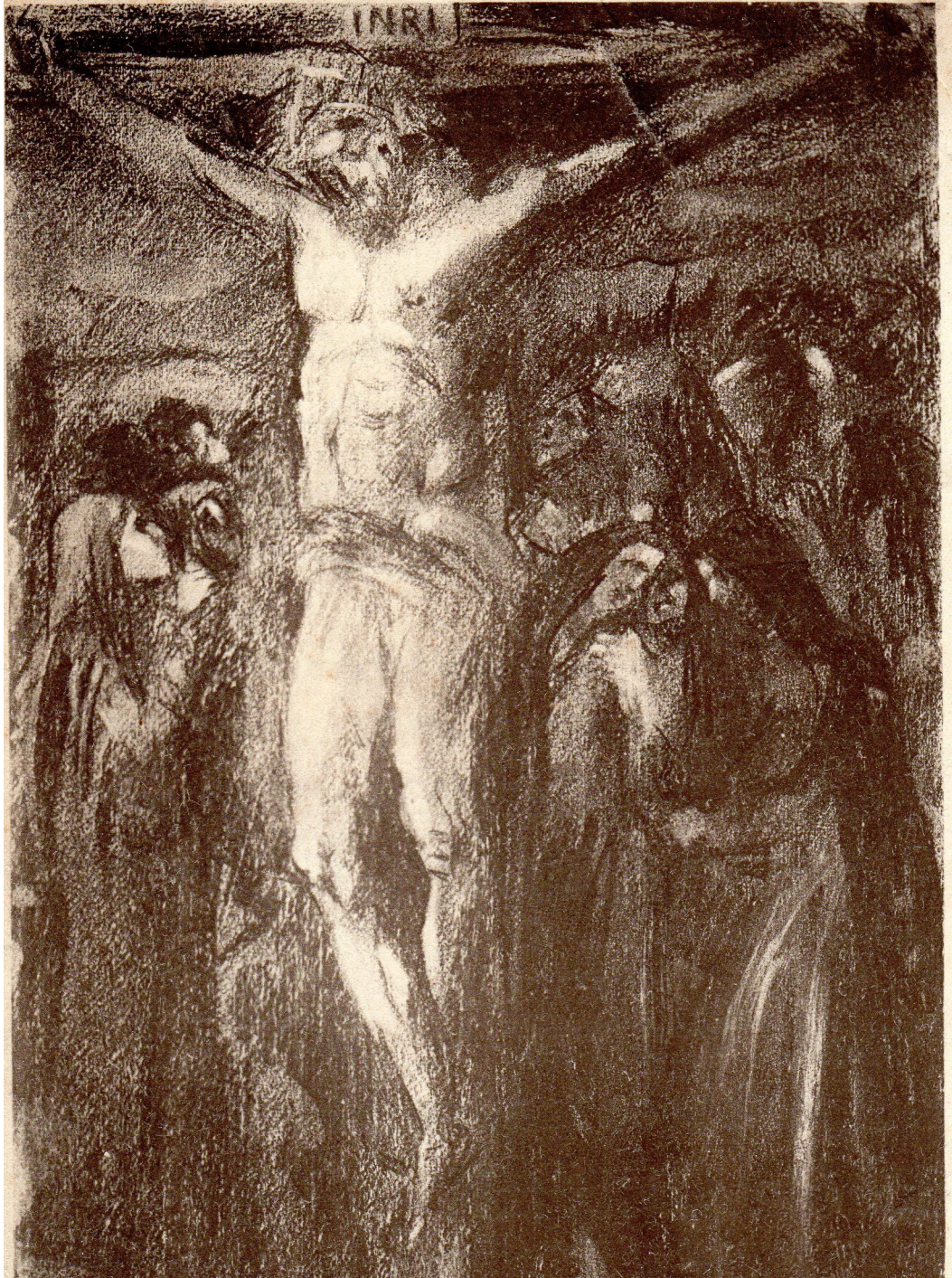
Annexe n°46/A : Programme du 29 janvier 1910
ASCN, dossier 1910



Annexe n°46/B

Carton contenu dans le programme du 29 janvier 1910

M. Prou, premier archiviste de la Schola a rajouté le nom de Mme Le Meignen
ASCN, dossier 1910



Annexe n°46/C
Concert du 13 février 1914
ASCN, dossier 1914



GRAND THÉÂTRE
 DE
 NANTES

Concerts
 Henri
MORIN

AU BÉNÉFICE DE LA
SOUSCRIPTION NANTAISE pour les ŒUVRES DE GUERRE
 Sous la Présidence d'Honneur de M. le MAIRE de Nantes
 Mardi 26 Novembre 1918, à 20 h. 30 précises
 17^e Concert

FESTIVAL de MUSIQUE FRANÇAISE
 AVEC LE CONCOÛRS DE M^{LE}
ALICE RAVEAU
 de l'Opéra-Comique
 et des Concerts du Conservatoire, COLONNE et LAMOUREUX

*Orchestre de 80 Musiciens sous la Direction de M. HENRI MORIN,
 Chef d'Orchestre de l' "Association Nantaise des Grands Concerts" et
 Directeur de la "Schola Cantorum" de Nantes (Société chorale).*

Annexe n°46/D
 Programme de salle du concert du 26 novembre 1918
 ASCN, dossier 1918

SCHOLA CANTORUM
DE NANTES



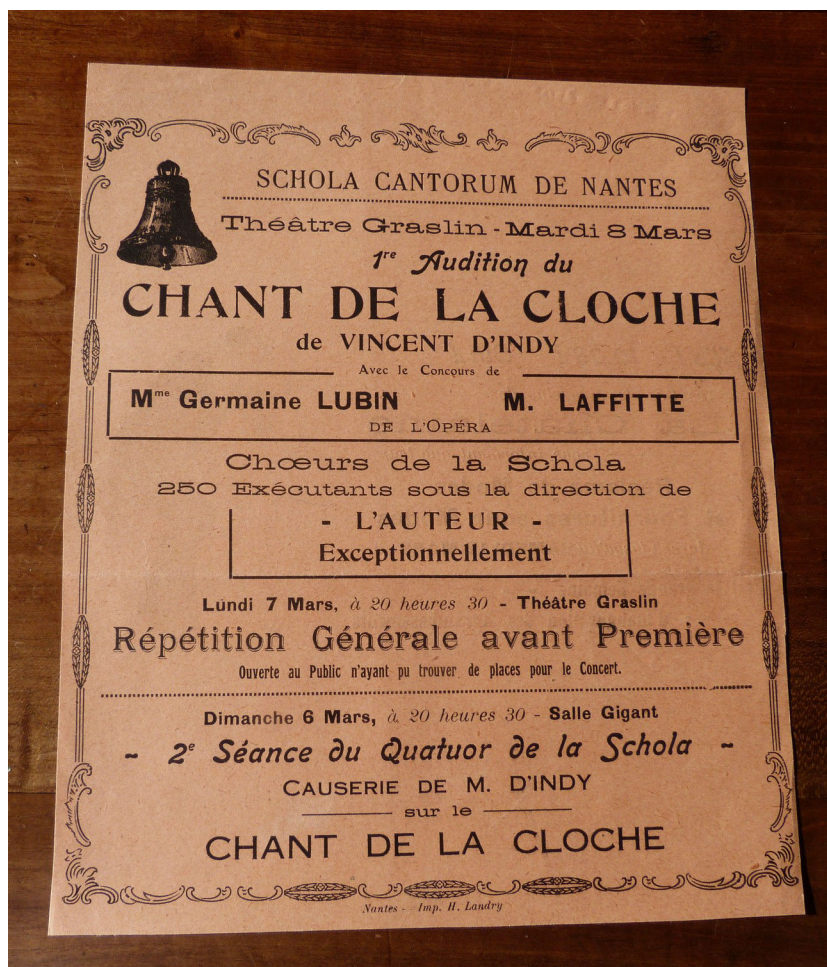
LE CALVAIRE

PAUL VÉRONÈSE

..... Et alors pendant que les cloches sonnent toutes joyeuses, avec un appel puissant et sonore. ceux qui ont vu la lumière, lentement s'acheminent vers Elle, gravissant ces sentiers escarpés, où souvent ils tombent et se blessent, mais levant leurs regards, ils aperçoivent la Croix se détachant sur les cimes étincelantes de pureté et des voix leur chantent avec joie « Venez ! levez-vous et venez ! ».....

CH. TOURNEMIRE.

Annexe n°46/E
Programme de salle du concert du 14 janvier 1921
ASCN, carton « programmes » n°1



Annexe n°46/F
Affiche pour *Le Chant de la cloche*
ASCN, dossier 1921

VILLE de NANTES - THÉÂTRE GRASLIN

Conservatoire National de Musique et de Déclamation

(Succursale du Conservatoire de PARIS)

CENTENAIRE de BEETHOVEN

FESTIVAL DU 21 MARS 1927

Avec le Concours de

Monsieur Gontran ARCOUËT

Professeur au Conservatoire de Nantes

Ouverture des portes, 20 heures -- Le Concert commencera exactement à 20 h. 25

On est instamment prié de ne pas entrer pendant l'exécution des morceaux

PROGRAMME

PREMIÈRE PARTIE

- I. Sélection sur FIDELIO (opus 72)
 - a) *Ouverture de Fidélio*
 - b) *Duetto du 1^{er} Acte*
Marcelline : Mlle A. BERTHOME
Jacquinot : M. R. POULAIN
 - c) *Air de Rocco*
M. A. HERVO.
 - d) *Duo du Cachot*
Fidélio (Léonore) : Mlle A.-M. SCHEUL
Rocco : M. A. HERVO
 - e) *Trio*
Florestan : M. M. PILLET
Fidélio : Mlle A. M. SCHEUL
Rocco : M. A. HERVO
 - f) *Chœur*
2. CONCERTO pour violon et orchestre (opus 61)
 1. *Allegro ma non troppo*
 2. *Larghetto*
 3. *Rondo*
Mlle A. F. MAGDELAINE

Entr'acte 10 minutes.

DEUXIÈME PARTIE

3. CONCERTO pour piano et orchestre, en ut mineur (opus 37)
 1. *Allegro con brio*
 2. *Largo*
 3. *Rondo*
M. Gontran ARCOUËT
4. NEUVIÈME SYMPHONIE, AVEC CHŒURS (opus 125)
— Audition intégrale —
 1. *Allegro ma non troppo, un poco maestoso*
 2. *Molto Vivace*
 3. *Adagio molto e cantabile*
 4. *Final* (Voir l'argument analytique)
Soprano solo : Mme R. GABILLARD
Alto solo : Mlle M. CORNILLET
Ténor solo : M. H. THARREAU
Baryton solo : M. A. HERVO

Soli, Chœurs et Orchestre sous la direction de M. Louis BRISSET
Directeur du Conservatoire, Professeur de la classe d'Orchestre et de la classe d'Ensemble Vocal

Professeur de la classe chorale : M^{lle} Adeline BAUDRY

Professeurs des classes de chant : M^{lles} CYPRÈS et LAURENT, M. VILLA

Grand Piano de Concert de la Maison ERARD

Annexe n°46/G

Affiche du concert du 21 mars 1927

Archives Alain Brisset

CONTRAT D'ENGAGEMENT

91/3334

Entre les soussignés :

Madame LE MEIGNEN

demeurant à Nantes 42 rue de Gigant

agissant au nom de la Schola Cantorum de Nantes

ci-après désigné sous le nom de LA DIRECTION,

Et Monsieur DENYS Thomas

demeurant à Leplaan 55 à La Haye

agissant au nom de lui-même

et se déclarant libre de tout engagement ci-après désigné sous le nom de l'ARTISTE,

d'autre part,

IL A ÉTÉ CONVENU ET ARRÊTÉ CE QUI SUIT :

ARTICLE PREMIER. — L'Artiste s'engage à prêter son concours

à un Concert qui aura lieu à Nantes

Salle du Théâtre Graslin (partie de basse de la Messe en Ré de Beethoven)

le lundi 22 Janvier 1934 à 20 heures 45

à prendre part à la générale et publique répétition d'un concert

susvisé qui aura lieu le dimanche 21 Janvier 1934 à 9 heures

à l'initiative de la DIRECTION

ART. 2. — L'ARTISTE s'engage également à soumettre au choix de la Direction au moins

un certain nombre de programmes de concert, et de leur parvenir avant le 1er janvier 1934 avec tous les éléments nécessaires à la publicité, tels que brochures, notices biographiques, extraits de presse, photos, etc.

ART. 3. — L'Artiste s'interdit de façon absolue à se faire entendre dans tout concert public ou privé ou toute représentation ou manifestation artistique donnés dans la ville de Nantes avant le lendemain du concert qui fait l'objet du présent contrat.

Il s'oblige expressément à interdire à tout directeur ou organisateur de concerts et spectacles ou impresario avec lequel il contractera en vue d'auditions ultérieures dans la même ville, d'annoncer ces auditions par quelque moyen de publicité que ce soit avant l'exécution du concert précité.

Toute infraction à ces dispositions donnera lieu de plein droit à une pénalité égale au montant total du cachet global forfaitaire alloué à l'artiste au § 5 du présent contrat, sans préjudice de la faculté qu'aura la Société de résilier le présent engagement sans mise en demeure préalable et sans décision judiciaire.

ART. 4. — Le Direction paiera à l'Artiste par l'Intermédiaire de M. Maurice Adame LE MEIGNEN la somme de deux mille francs français (2.000 Frs. français)

montant du cachet à forfait que l'Artiste accepte pour le concert visé à l'article premier, tous frais à sa charge

Le montant du cachet est payable comptant au cours du concert

T. S. V. P

Annexe n°46/H
Contrat d'engagement de Thomas Denys, concert du 22 janvier 1934
ASCN, dossier 1934



LES CHOEURS DE LA SCHOLA APRES UNE REPETITION DE LA PASSION
SALLE CLAUDE-DEBUSSY

5 Mars 1934.

Annexe n°46 /I

Passion selon saint Jean

Marguerite Le Meignen est au premier rang, au centre de la photo, vêtue d'un corsage blanc
ASCN, carton « programmes » n°1



Annexe n°46/J

Marc Vaubourgoin à la tête de l'ACSCN ; date inconnue [entre 1938 et 1943]

Archives André Laurenceau

Die NAECHTLICHE PROZESSION
Symphonisches Gedicht von Henri RABAUD.

Dieses symphonische Gedicht ist nach Vorlage eines Teiles von FAUST von LENAÜ entstanden.

In der Finsternis, unter einem drueckenden Himmel, ist Faust dazu verdammt, herumzuirren, reitend am Saume eines Waldes. Er fuehlt nicht den Windhauch des Fruehlings, der das Laub erweckt. Sein schwarzes Pferd, das er nicht am Zuegel haelt, geht auf die Mitte des Waldes zu, wo die Dunkelheit zunimmt. Ploetzlich erhellt sich die Nacht. Religiöse Gesaenge erklingen, troestend und lieblich. Faust haelt sein Pferd an. An ihm zieht die Prozession des Heiligen Jean vorbei. Kinder tragen Fackeln junge Maedchen in Schleiern, Moenche halten das Kreuz. Der Zug verliert sich nach und nach. Faust bleibt allein zurueck, er verbirgt sein Haupt in die Maehne de Pferdes und weint bittere und brennende Traenen, welch sonst nie geflossen sind.

Herr RABAUD hat diese romantische Ballade in ein Crescendo und in melodische Kontraste uebertragen und eine ergreifende Instrumentation verwendet.

Symphonie en Si Mineur de César FRANCK

Cette symphonie fut exécutée pour la première fois le 11 Février 1889. Ce chef-d'œuvre, car c'en est un, authentique, ne fut pourtant pas accueilli très favorablement à l'origine, quelques applaudissements retentirent. Il y eut de protestations, assez timides, dont le 'père FRANCK' se rendit si peu compte qu'au sortir de la salle il disait à un de ses amis: "comme cela a bien sonné". Il en exultait de joie.

La symphonie en si mineur de César FRANCK, marque une volonté de retour à la tradition classique. Elle n'est toute fois pas calquée sur le plan traditionnel. Chaque partie y est construite sur deux éléments symétriques reliés par un développement, mais, de plus, il existe entre les mouvements de l'œuvre, des relations étroites qui assurent une unité, principe de la forme cyclique chère à l'auteur.

Sans entrer dans les mêmes détails, nous dirons que le premier morceau observe la coupe classique de la sonate à deux idées; il est précédé d'une introduction lente, exposée deux fois, et dont la cellule donne naissance au motif de l'allégre. Le second mouvement expose d'abord une mélancolique cantilène de cor anglais, qui soutiennent des pizzicati de cordes et de harpe; après l'énoncé d'un nouveau thème, apparaît un dessin de coupe ternaire qui se combine avec la cantilène.

Le dernier morceau est en ré majeur. Deux nouveaux motifs se mêlent à des fragments de ceux qui ont déjà été entendus. L'idée principale qu'on a appelée "le motif de la croyance" prédomine pourtant pour créer ce que Vincent d'INDY appelle "une ascension vers la pure joie et la vivifiante lumière".



Annexe n°46/L
« Nantes par l'image ; madame Le Meignen »
Nantes le Soir, n°1, 13 octobre 1934
Médiathèque Jacques Demy

SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE

1. Sources

Archives municipales de Nantes

4 BA Registres des délibérations du conseil municipal

R 1 Cartons 27-29, conservatoire

2 R. Théâtre

2 R 574. Société artistique et littéraire de l'Ouest

2 R 589-697 Directions, 1791-1940

2 R 731-734 Décors et costumes 1791-1947

2 R 742 Théâtre de la Renaissance

2 R 743 Autres salles municipales

2 R 744-747 Location des salles 1918-1941

2 R 748 Théâtres privés

2 R 749 Musique municipale de Nantes

2 R 750 Chœurs populaires

2 R 751 Association nantaise des Grands Concerts 1910-1922

2 R 752 Association lyrique nantaise, Association nantaise des Concerts historiques, Association symphonique nantaise, l'Avenir musical, Cercle celtique de Nantes, Choral féminin, Choral nantais

2 R 755 Schola 1913-1939

2 R 756 Société des Concerts populaires 1879-1913, la Symphonie 1879-1935

K Conservatoire, en attente de classement (sources non cotées)

État-civil de Nantes : naissances, mariages, décès ; inhumations ; listes électorales ; recensements

Ministère des affaires étrangères à Nantes

Archives municipales de Tunis

Archives départementales de Loire-Atlantique

Série J. Archives privées

233 J Fonds de l'organiste Maurice Pôté

300 J Fonds Louis Brisset

Série T. Instruction publique, sciences et arts

sT 88 Enseignement supérieur, conservatoire de musique et de chant de Nantes (1921-1939)

sT 93 Sociétés musicales 1932-1939

sT 744 Conservatoire, professeurs, administration, règlements, honorariat (1906-1940)

sT 1114 Conservatoire de musique de Nantes. Règlement, instructions (1924-1937)

Série W. Archives postérieures au 10 juillet 1940

1693 W Police
1623 W 11 Surveillance des juifs
1693 W 67 Pièces de théâtre, concerts... 1940-1946
1693 W 73-76 Presse, imprimerie, radiodiffusion
1693 W 108 Collaborateurs, notices individuelles de renseignement (1941-1944)

Archives nationales de France

F/21/5148. Comptabilité. Engagements ou ordonnancements, exercice 1945
F/21/5201. Décentralisation lyrique, 1932-1946, 4. Arrêtés originaux de subvention pour des concerts à Paris et dans les départements, les musiques populaires et les oeuvres de décentralisation artistique, 1939-1944
F/21/5201. Décentralisation lyrique, 1932-1946, 2. Correspondance chronologique : subventions, 1934, 1936-1941, 1943, 1944, 1946
F/21/5204. Décentralisation lyrique : 1. Correspondance, 1946-1949
F/21/5358. Concerts. Paris et départements. 1. Sociétés de concerts, Paris et départements : subventions, demandes et arrêtés collectifs d'attribution, 1947
F/21/4582, Locaux, entrées de faveur et divers : 4. Concerts, décentralisation artistique, dramatique, musicale et lyrique et musique populaire : commissions consultatives, rapports, crédits accordés, articles de presse, 1904-1936 ; Département de la Loire-Inférieure

Bibliothèque nationale de France, département de la Musique

Lettres d'Henri Morin, LA-MORIN HENRI

Sources publiées

Périodiques

L'Écho de la Loire
L'Espérance du peuple
L'Express de l'Ouest
La Clarté
Le Ménestrel
Nantes-Mondain
Nantes le Soir
L'Ouest-Artiste
L'Ouest-Éclair
Ouest-France
Le Petit Phare

Le Phare de la Loire-Atlantique
Le Populaire
Le Populaire de l'Ouest
La Résistance de l'Ouest
Sélecta
Le Télégramme des provinces de l'Ouest
La Tribune socialiste

Source imprimée

Annuaire général de la Loire-Inférieure, années 1891 à 1939

Sources manuscrites

Louis Brisset, *Conférences*, archives familiales
Hubert Guillon-Verne, archives familiales
Robert Laffra, *Mémoires*, archives familiales

2. Bibliographie

Les Annales de Nantes et du pays nantais, n°194.

Les Annales de Nantes et du pays nantais, n°252, Le quartier Graslin, 1994.

Annales de la société académique de Nantes et de la Loire-Atlantique, n°300, 2006.

Amouroux (Dominique), Croix (Alain), Guichet (Thierry) (dir.), *Dictionnaire de Nantes*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2013, 1119 p.

Audoin-Rouzeau (Stéphane), Buch (Esteban), Chimènes (Myriam), Durosoir (Georges) (dir.), *La Grande Guerre des musiciens*, Lyon, Symétrie, 2009, 248 p.

Audoin-Rouzeau (Stéphane) et Prochasson (Christophe), *Sortir de la Grande Guerre, le monde et l'après 1918*, Paris, éditions Tallandier, 2008, 511 p.

Barbier (Patrick), *Graslin, Nantes et l'opéra*, Nantes, Coiffard librairie éditeur, 1993, 144 p.

Bellaing (Vefa de) (dir.), *Dictionnaire des compositeurs de musique en Bretagne*, Nantes, Ouest-Éditions, 1992, 280 p.

La Belle Époque à Vichy, catalogue d'exposition, Josette Alviset (dir.), Vichy, musée de l'Opéra, 2013, 107 p.

Belser (Christophe), *La Collaboration en Loire-Inférieure, 1940-1944*, Nantes, Geste Éditions, 2005, 2 vol., 357 + 357 p.

Beltrando-Patier (Marie-Claire) (dir.), *Histoire de la musique, la musique occidentale*

- du Moyen-Age à nos jours*, préface de Marc Honegger, Paris, Bordas, 1982, 631 p.
- Berland (Claire), *La programmation des concerts Colonne-Lamoureux pendant la Première Guerre mondiale*, Master 2 de musicologie, Université de Rouen, 2013, 139 p.
- Biau (Gabriel), *Claude Guillon-Verne, 1879-1956, compositeur nantais*, mémoire de master 2, 2 vol, 197 + 144 p.
- Bloyet (Dominique), *Nantes dans la guerre 39-45*, Nantes, Alain Sutton, 2003, 128 p.
- Bodinier (Jean-Louis) et Breteau (Jean), *Nantes un port pour mémoire*, Rennes, Apogée, 1994, 167 p.
- Boiziau (Roger), *Quand les bombes tombaient sur Nantes*, Nantes, Geste Éditions, 2001, 164 p.
- Bonomeau (Vincent), *Nantes après les bombes, étude sous l'angle de la presse locale des réactions de la population et de la perception de l'événement*, mémoire de maîtrise d'histoire, Université de Nantes, 1994, 189 p.
- Boschot (Adolphe), *Portraits de musiciens*, deuxième volume, Paris, Plon, 1947, 224 p.
- Bourhis (Michelle), *La musique de chambre à Nantes entre les deux guerres*, Paris, L'Harmattan, 2001, 335 p.
- Bourhis (Michelle), *La vie musicale à Nantes pendant la seconde guerre mondiale*, Paris, L'Harmattan, 2014, 262 p.
- Bovar (André), *La chambre de commerce et d'industrie de Nantes, 1700-1987*, Saint-Herblain, CID éditions, 1990, 223 p.
- Branger (Jean-Christophe), « Être cheffe d'orchestre à Paris dans l'entre deux guerres », *Revue de musicologie*, tome 102, 2016, n°2, Paris sfm, 2016, 23 p.
- Bretau (Isabelle), (dir.), *Le mouvement scholiste de Paris à Lyon, un exemple de décentralisation avec Georges-Martin Witkowski*, Lyon, Symétrie, 2004, 384 p.
- Burgaud (Virginie), *Quatre-vingts ans d'activité musicale à Nantes : la Schola Cantorum*, Maîtrise de musique et de musicologie, Tours, 1994, 112 p.
- Cahiers de l'académie littéraire de Bretagne et des Pays de la Loire, Nantes, 2015, 288 p.
- Carrère-Saucède (Christine), « Bibliographie de la vie théâtrale en province au XIX^e siècle » in *Bibliographies*, Publications numériques du CÉRÉdI, « Ressources », 2014 (consulté le 11 mai 2017).
- Cheviller (Katell), *Les spectacles de théâtre dramatiques et lyriques à Nantes de 1871 à 1914*, mémoire de maîtrise d'histoire contemporaine, Université de Nantes, 1996, 179 p.
- Chimènes (Myriam), *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris, Fayard, 2004, 776 p.
- Chimènes (Myriam) (dir.), *La vie musicale sous Vichy*, Paris, Complexe, 2001, 420 p.
- Coeuroy (André), *Wagner et l'esprit romantique*, Paris, Gallimard, 1965, 280 p.
- Les concerts éducatifs des écoles publiques de Nantes ont 50 ans*, Nantes, SNEP, 1979,

38 p.

Courtonne (Marcel), *Un siècle de musique à Nantes et dans la région nantaise, 1850-1950*, Nantes, Beaufreton, 144 p.

Cozic (Jean-Charles) et Garnier (Daniel), *La presse à Nantes*, 3 vol., Nantes, L'Atalante, 2009, 350 +399 +461 p.

Debussy, la musique et les arts, catalogue d'exposition, Paris, musée de l'Orangerie, 2012, 205 p.

Decours (Catherine), *Le port de Nantes a 3000 ans*, Nantes, Giotto, 2006, 114 p.

Delaval (Alain), *Le théâtre Graslin à Nantes*, Nantes, éditions Joca serai, 2004, 191 p.

Destranges (Étienne), *Le théâtre à Nantes depuis ses origines jusqu'à nos jours, 1430 ?-1893*, Paris, Fiscbacher Éditions, 1893, 341 p.

Douard (Georges), *Les civils sous l'Occupation*, Nantes, Hérault, 1993, 166 p.

Duchesneau (Michel), *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939*, Sprimont, Pierre Mardaga, 1997, 352 p.

Duméril (Edmond), *Journal d'un honnête homme pendant l'Occupation (juin 1940-août 1944)*, présenté et annoté par Jean Bourgeon, Thonon les Bains, L'Albaron, 1990, 405 p.

Dumesnil (René), *La Musique en France entre les deux guerres 1919-1939*, Genève, Paris, Montréal, Éditions du milieu du monde, 1946, 267 p.

Escal (Françoise) et François Nicolas (dir.), *Le Concert, Enjeux, fonctions, modalités*, Paris, L'Harmattan, 2000, 254 p.

Fauquet (Joël-Marie), *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, Paris, Fayard, 2003, 1406 p.

Ferraton (Yves), *Cinquante ans de vie musicale à Lyon, les Witkowski et l'Orchestre Philharmonique de Lyon, 1903-1953*, préface du professeur Michel Latarjet, Trévoux, éditions de Trévoux, 1984, 380 p.

Flint (Catrena M.), *The Schola Cantorum, Early music and french political culture, from 1894 to 1914*, vol.1, thèse de doctorat, 2006, Mc Gill University, Montreal, 631 p.

Francfort (Didier), *Le Chant des Nations : Musiques et cultures en Europe 1870-1914*, Paris, Hachette, 2004, 462 p.

François-Poncet (André), *Souvenirs d'une ambassade à Berlin, 1931-1938*, Paris, Perrin, 2016, 508 p.

Gasche (Étienne), *50 otages, mémoire sensible*, Nantes, Éditions du petit véhicule, 1991, 192 p.

Gasche (Étienne), *1939-1945, Nantes, destins de déportés*, Nantes, éditions CMD, 1997, 92 p.

Gavoty (Bernard) et Lesur (Daniel), *Pour ou contre la musique moderne ?* Préface d'Henry Barraud, Paris, Flammarion, 1957, 339 p.

Gosselin (Guy), *La symphonie dans la cité, Lille au XIX^e siècle*, Paris, Vrin, 2011, 504 p.

- Haddad (Galit), *1914-1919, Ceux qui protestent*, Paris, édition Les belles lettres, 2012, 436 p.
- Hahn (Reynaldo), *L'Oreille au guet*, Paris, Gallimard, 1937, 286 p.
- Hamer (Laura Ann), *Musiciennes : Women Musicians in France during the Interwar Years, 1919-1939*, Thèse de doctorat de philosophie, Cardiff University, 2009, 298 p.
- Hervouët (Philippe), *Down by the river Loire : Le jazz à Nantes de 1918 à nos jours*, Nantes, SNER, 2007, 328 p.
- Honegger (Marc) et Prévost (Paul) (dir.), *Dictionnaire des œuvres de l'art vocal*, Bordas, 1991, 3 vol., 2368 p.
- L'Illustration, histoire d'un siècle*, préface d'Alain Decaux, Paris, SEFAG et L'Illustration, 1988.
- Indy (Vincent d'), *Cours de composition musicale*, Paris, Durand, 1950, 4 vol., 228 +500 +340 + 371 p.
- Indy (Vincent d'), *Ma vie, journal de jeunesse : correspondance familiale et intime, 1851-1931*, choix, présentation et annotations de Marie d'Indy, Paris, Éditions Séguiet, 2001, 893 p.
- Indy (Vincent d') (dir.), *La Schola Cantorum en 1925 par Vincent d'Indy et quelques uns de ses collaborateurs*, Paris, Bould et Gay, 1924, 363 p.
- Jacobs (Rémi), *Heitor Villa-Lobos*, Paris, Bleu nuit éditeur, 2010, 174 p.
- Kahn (Claude) et Landais (Jean), *Les années folles à Nantes, 1920-1930*, Nantes, Ouest-Éditions et Université inter-âges de Nantes, 1995, 263 p.
- Kervarec (Michel), *Histoire de l'école des Beaux-Arts de Nantes*, Nantes, Coiffard librairie éditeur, 2004, 250 p.
- Lacombe (Hervé), *Georges Bizet*, Paris, Fayard, 2000, 866 p.
- Lacombe (Hervé), *Francis Poulenc*, Paris, Fayard, 2013, 1103 p.
- Lacombe (Hervé) et Rodriguez (Christine), *La Habanera de Carmen*, Paris, Fayard, 2014, 224 p.
- Ladmirault (Paolig), *Paul Ladmirault compositeur, 1877-1944*, Nantes, Coiffard librairie éditeur, 2010, 93 p.
- Laloy (Louis), *La musique retrouvée, 1902-1927*, Paris, Plon, 1928, 296 p.
- Lambert (Alain), *Maurice Maréchal la voix du violoncelle*, Genève, Éditions Papillon, 2003, 135 p.
- Lambert (Annie) et Toczé (Claude), *Être juif à Nantes sous Vichy*, Nantes, Siloé, 1994, 158 p.
- Landormy (Paul), *La musique française après Debussy*, Paris, Gallimard, 1943, 381 p.
- Le Couédic (Daniel) et Veillard (Jean-Yves) dir., *Ar Saiz Breur 1923-1947 La création bretonne entre tradition et modernité*, Rennes, Terre de brume musée de Bretagne, 2000, 272 p.

- Lemaire Frans C., *Le destin juif et la musique*, Fayard, 2001, 763 p.
- Lemoigne-Mussat (Marie-Claire), *Musique et société à Rennes aux XVIII^e et XIX^e siècles*, préface de Jean Mongrédien, Genève, Éditions Minkoff, 1988, 446 p.
- Lemoine (Jean-Jacques), *La société des auteurs, compositeurs et éditeurs de musique, 1850-1950*, introduction de Léon Malaparte, Bar-sur-Aube, 1950, 213 p.
- Le Nail (Bernard), *Dictionnaire biographique de Nantes et de Loire-Atlantique*, Nantes, Le Temps éditeur, 2010, 415 p.
- Leroux (Émilienne), *Histoire d'une ville et de ses habitants, Nantes de 1914 à 1939*, Paris, L'Harmattan, 2014, 332 p.
- Lesure (François), *Dictionnaire musical des villes de province*, Paris, Klincksiek, 1999, 367 p.
- Lhéry (André), *Musique, ma vie*, Paris, Presses universelles, 1972, 364 p.
- Milhaud (Darius), *Notes sans musique*, Paris, Julliard, 1949, 336 p.
- Molla (Bernard), *Charles Bordes pionnier du renouveau musical français entre 1890 et 1909*, thèse de doctorat de lettres, université de Lyon II, 1985, 869 p.
- Maréchal (Hervé), *La Philhar, orchestre d'harmonie de Nantes*, Nantes, Coiffard libraire éditeur, 2006, 301 p.
- Mémoires du XX^e siècle*, encyclopédie Bordas, Paris, SGED, 1991.
- Morin (Henri), *Une conception rationnelle d'exploitation artistique, d'un théâtre lyrique*, Paris, les presses modernes, 1936, 32 p.
- Musique et société. La vie musicale en province aux XVIII^e, XIX^e et XX^e siècles*, Actes des journées d'études de la Société française de musicologie (Rennes, 8 et 9 septembre 1981), Rennes, Publication de l'Université de Rennes II, 1982, 108 p.
- Nantes, le lycée Clémenceau a 200 ans*, Nantes, Coiffard libraire éditeur, 2008, 495 p.
- Nolte (Ernst), *La guerre civile européenne 1917-1945*, préface de Stéphane Courtois, Paris, édition des Syrtes, 2000, 665 p.
- L'orchestre symphonique*, revue 303 n°117, Nantes, 2011, 96 p.
- Pasler (Jann), *La République, la musique et le citoyen, 1871-1914*, traduit de l'anglais par Johan-Frédéric Hel Guedj, Paris, Gallimard, 2015, 679 p.
- Pierre (Constant), *Le Conservatoire national de musique et de déclamation : documents historiques et administratifs*, Paris, Imprimerie nationale, 1900, 1031 p.
- Pommiès (Élisabeth), *Vincent d'Indy*, Biarritz, collection Carrés Musique, Séguier, 2001, 193 p.
- Ravel (Maurice), *Lettres, écrits, entretiens présentés et annotés par Arbie Orenstein*, Paris, Flammarion, 1989, 626 p.
- Ravet (Hyacinthe), *Musiciennes, enquête sur les femmes et la musique*, Paris, éditions autrement, 2011, 336 p.
- Rochcongar (Yves), *Nantes, des hommes d'utilité publique, une société savante au XIX^e*

- siècle*, Nantes, Coiffard libraire éditeur, 2010, 184 p.
- Rohozinski (L.) (dir.), *Cinquante ans de musique française de 1874 à 1925*, Paris, Les Éditions musicales de la librairie de France, 424 +395 p.
- Saint Marc (Hélie de) et Kageneck (August von), *Notre histoire 1922-1945*, Paris, Éditions des arènes, 2002, 303 p.
- Schic (Stella), *Villa-Lobos, souvenirs de l'Indien blanc*, Le Méjan, Actes Sud, 1987, 213 p.
- Schnapper (Laure), *Du salon au front, Fernand Halphen (1872-1917) compositeur, mécène et chef de musique militaire*, Paris, Hermann, 2017.
- Schnapper (Laure), *Henri Herz, magnat du piano, la vie musicale en France au XIX^e siècle (1815-1870)*, Paris, éditions EHESS, 2011.
- Schnapper (Laure), « La musique « dégénérée » sous l'Allemagne nazie », *Raisons politiques* 2004/2 (n°14), p. 157-177.
- Schwartz (Manuella), dir. *Vincent d'Indy et son temps*, collection Musique-Musicologie, Sprimont, Pierre Mardaga éditeur, 2006, 391 p.
- Simon (Yannick), *L'Association artistique d'Angers (1877-1893), Histoire d'une société de concerts populaires, suivie du répertoire des programmes de concerts*, Paris, Société française de musicologie, 2006, 415 p.
- Simon (Yannick), *Jules Pasdeloup et les origines du concert populaire*, Lyon, Symétrie, 2011, 277 p.
- Simon (Yannick), *Composer sous Vichy*, Lyon, Symétrie, 2009, 424 p.
- Simon (Yannick), « Contribution à l'étude des coupures à travers l'exemple de Lohengrin entre Bruxelles et la France, 1870-1908 », *Revue de musicologie*, tome 98 n°2, 2012, p. 405-420.
- Simon (Yannick), *Lohengrin, un tour en France, 1887-1891*, Rennes, PUR, 2015, 134 p.
- Simon (Yannick), « La vie musicale à Angers pendant la Seconde Guerre mondiale », *Archives d'Anjou*, 2 (décembre 1998), p. 189-204.
- Simon (Yannick), « Le concert en France des origines à 1914. Orientations bibliographiques » [en ligne], avec la collaboration de Joann Élart, Étienne Jardin et Patrick Taïeb, 1^{ère} édition 2011, *Publications numériques du CÉRÉDI*, mise à jour en 2015 (consulté le 17 juin 2017.)
- Stravinsky (Igor), *Poétique musicale*, Paris, Plon, 1952, 98 p.
- Taliano-Des Garets (Françoise), *Villes et cultures sous l'Occupation, expériences françaises et perspectives comparées*, préface de Pascal Ory, Paris, Armand Colin, 2012, 358 p.
- Teulon-Lardic (Sabine), *Inventer le concert public à Montpellier, la société des concerts symphoniques, 1890-1903*, Lyon, Symétrie, 2014, 391 p.
- Tortelier (Paul), *Autoportrait en conversation avec David Blum*, Paris, Éditions

Buchet/Chastel, 1984, 314 p.

Vialaret (Jimi B.), *L'applaudissement, claques et cabales*, Paris, L'Harmattan, 2008, 429 p.

Vichy, les théâtres et la guerre, 1914-1918, catalogue d'exposition, Vichy, musée de l'opéra, 2014, 109 p.

INDEX
DES NOMS ET DES ŒUVRES

A

- ABRY Charles (1875-1929) : 41, 217, 220, 468, 472, 481
ACHRON Joseph (1886-1943) :
 Chant hébraïque, orchestration Gaston Elcus : 190
ADAM Pierre : 58
ALARY : 174
ALBENIZ Isaac (1860-1909) : 256, 345n
 Catalonia, Première partie : 256
 Iberia, Triana, orchestration Arbos (E. F.) : 256
ALVIN Juliette (1897-1982) : 332
ANABELLA (1907-1996) : 149
ANGELICI Martha (1907-1973) : 171, 451
ANONYME :
 Cinq Chansons du vieux Canada (orchestration de Noël Gallon) : 346
 God Save the King : 346
 La Perdriole : 158, 492-495
ANSERMET Ernest (1883-1969) : 178, 179, 184, 200n, 263n, 266, 309n, 390, 404, 456
AOUST Jean : 101, 203, 203n, 204, 226, 226n, 390
APULÉE (vers 125-après 170) : 135
ARBOS Enrique Fernandez (1863-1939) : 72, 131n, 132n, 178, 179, 184, 185n, 187n, 278, 390, 404, 455, 456
ARCOUËT Gontran (1883-1949) : 16, 26, 32n, 86, 121n, 137n, 166, 191, 192, 194, 198n, 293, 295, 303n, 330, 335, 355, 405, 427, 431, 448, 454, 455, 460
ARI Carina (1897-1970) : 145, 145n
ARLETTI Alphonse : 217, 350n, 471
ARONDEL DE HAYES Selim d' (1870-19..) : 331, 333, 333n, 407
ASTRUC Gabriel (1864-1938) : 267n
AUBERT Louis (1877-1968) : 390
AUBERT Martine : 16
AUBERT Nicole : 190, 191
AUBRESPY : 41
AUDOUI René (1909-1996) : 367, 367n
AURIC Georges (1899-1963) : 311n
AUVRAY : 41, 220, 468

B

- BABIN Maurice (1888-1970) : 32n, 41, 215, 219, 329, 330, 332, 334-340, 334n-338n, 342, 342n, 343, 373, 465
BABIN épouse LITTOUX Angelina : 219
BACH alias Charles Joseph Pasquier (1882-1953) : 149n, 436
BACH Jean-Sébastien (1685-1750) : 26, 27, 28n, 37, 62n, 124, 125n, 132n, 141, 143, 143n, 158, 175n, 176, 182n, 232, 235, 235n, 237, 238, 238n, 239n, 241, 242, 249, 270,

274n, 278, 281, 281n, 299-301, 305, 306, 306n, 309n, 318, 344, 359, 385, 390, 427, 428, 430, 446, 447, 450, 477

« Près de toi » : 488

Cantate *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit* BWV 106 : 487

Cantate *Jauchzet Gott in allen Landen*, 15^{ème} dimanche après la Trinité et pour tous les temps [Cantate pour tous les temps] BWV 51 : 187n, 237, 237n

Cantate *Wachet auf, ruft uns die Stimme* BWV 140 : 237, 237n, 490

Cantate *Wir danken dir Gott, wir danken dir* [Cantate pour les élections municipales ; élection du conseil municipal de Leipzig] BWV29 : 237, 237n, 238n, 240n, 259n

Concerto brandebourgeois n°2 BWV 1047 en *fa* majeur : 241n

Concerto brandebourgeois n°3 BWV 1048 en *sol* majeur : 238

Concerto brandebourgeois n°5 BWV 1059 en *sol* majeur : 27

Concerto pour deux claviers BWV 1061 en *ut* majeur : 192, 238

Concerto pour flûte, violon, clavecin BWV 1044 en *ré* majeur : 481

Choral pour orgue (indéterminé) : 483

Concerto pour clavier BWV 1052 en *ré* mineur : 27

Concerto pour violon BWV 1042 en *mi* majeur : 487

Magnificat BWV 943 en *ré* majeur : 144n, 237, 237n, 241, 308, 449

Messe BWV 232 en *si* mineur : 12n, 33, 122n, 185, 196n, 217n, 222, 240, 277n, 301n, 426

Passion selon saint Jean BWV 245 : 28, 33, 143n, 176n, 236, 238, 241, 272, 273, 276, 387, 389, 481, 482

Passion selon saint Matthieu BWV 244 : 151, 176n, 198n, 212n, 236, 236n, 272, 490

Der Streit zwischen Phoebus und Pan, [Le défi de Phoebus et de Pan]

BWV 201 : 199, 231n, 237n, 240n

Suite pour orchestre n°2 BWV 1067 en *si* mineur : 157

Suite pour orchestre n°3 BWV 1068 en *ré* majeur : 271

Suite pour violoncelle n°6 BWV 1012, Gavotte : 192

Weinachts Oratorium [oratorio de Noël] BWV 248 : 104n, 195n, 237, 237n, 241, 277n, 426

BACH (J.S.)-MITROPOULOS (D.) :

Fantaisie et fugue en sol mineur pour orchestre : 238

BACH (J. S.)-REGER (M.) :

Aria, choral, fugue des géants : 238, 446, 447

BACH Philippe Emmanuel :

Concerto pour violoncelle n°3, Andante : 444, 445

BACHELOT-VILLENEUVE Maurice : 70

BACKMANN Alexis (1858-1933) : 294, 294n

BAHUAUD Robert : 216, 467

BAILLY Louis (1882-1974) : 16

BALAKIREV Mili (1937-1910) :

Chant géorgien [chanson géorgienne] : 199, 254

Thamar : 485

BALGUERIE Suzanne (1888-1973) : 138n, 199, 427, 451, 459

BARBIER Patrick : 3, 4n, 5, 5n, 15n, 607
 BARBLAN Otto (1877-1942) : 232n
 BARDOUL : 57n
 BARRAULT Eugène : 107n, 143n, 144n, 407, 463, 473
 BARREYRE Jean : 148
 BARUZI Jean (1881-1953) : 148n
 BAS Louis (1863-1944) : 182, 185n, 240, 240n
 BASTARD Jacques : 141n, 171n, 452, 498, 499
 BASTIN : 18
 BATHORI Jane (1877-1970) : 19, 26, 201n
 BATON (René-Emmanuel Baton dit Rhené-Bâton) (1879-1940) : 63n, 110, 117n, 125, 134n, 138n, 175n, 178, 179, 179n, 185, 185n, 186, 186n, 188n, 189, 189n, 195n, 196n, 203n, 213, 218, 222, 222n, 237, 237n, 240, 252, 335n, 336n, 338n, 345n, 387, 390, 404, 426, 427, 431, 448, 449, 455-457, 459
 BATWSKY Regor alias Roger Lesbats (1899-19..) : 68, 293, 294, 329n, 369n
 BAUGÉ madame G. : 70
 BECCARIA : 52, 53, 219, 334, 335, 465
 BECCARIA Auguste (1852-1931) : 41
 BECCARIA Fulgence (1844-1928) : 41
 BECKER Henri (1864-1941) : 16
 BEDERKHAN Leïla : 146, 147n
 BEEKMANS : 196n
 BEER Sidney (1899-1971) : 140
 BEETHOVEN Ludwig van (1770-1827) : 6, 16, 37, 124, 125n, 132n, 141, 193n, 232, 243, 244, 246, 255n, 266n, 298n, 301n-303n, 302-304, 306, 310n, 320, 330, 331, 333, 340, 344, 346, 359, 365, 373, 374, 387, 429, 431, 477
 Chant élégiaque : 52, 448
 Le Christ au mont des Oliviers, op. 85 : 36, 385n, 484
 Concerto pour piano n°1 op. 15 en ut majeur : 366
 Concerto pour piano n°3 op. 37 en ut mineur : 192, 365
 Concerto pour piano n°4 op. 58 en sol majeur : 365
 Concerto pour piano n°5 op. 73 en mi bémol majeur : 365
 Concerto pour violon op. 61 en ré majeur : 192, 365
 Egmont op. 84, Overture : 365, 585
 Fantaisie chorale pour piano, chœur et orchestre op. 80 en ut mineur : 448
 Fidelio op. 72, extraits : 199, 327, 365
 Léonore (ouverture n°3) op. 72 ter en ut majeur : 365
 Missa solemnis, messe en ré majeur op. 123 : 63, 212n, 231n, 271, 273, 296, 303, 303n, 304
 Romance n°1 pour orchestre et violon op. 40 en sol majeur : 192, 193n
 Die Ruinen von Athen [Les Ruines d'Athènes] op. 113-114, transcription pour piano seul : 365
 Symphonie n°2 op. 36 en ré majeur : 366
 Symphonie n°3 « Eroïca » op. 55 en mi bémol majeur : 131n, 244, 365, 487
 Symphonie n°4 op. 60 en si bémol majeur : 157, 244
 Symphonie n°5 op. 67 en do mineur : 164n, 244, 365, 586, 588, 585, 588

Symphonie n°6 « Pastorale » op. 68 en *fa* majeur : 244, 272, 365
Symphonie n°7 op. 92 en *la* majeur : 219n, 244, 365, 486, 587
Symphonie n°8 op. 93 en *fa* majeur : 244, 366
Symphonie n°9 op. 125 en *ré* mineur : 205n, 244, 244n, 272, 273, 427
BÉLIARD Octave (1876-1951) : 23, 24n, 30n, 34n, 324n
BENTZ-PIÉDELEU : 484
BERLATIER : 217, 217n, 221n, 223n, 471, 482, 485
BERLIOZ Hector (1803-1869) : 6, 37, 52, 124, 205n, 232, 246-248, 247, 301n, 305, 305n, 344, 387, 428, 475, 482, 485, 488
Benvenuto Cellini, Overture : 247
Le Carnaval romain, ouverture op. 9 : 248, 304n
Le Christ au mont des oliviers : 36
La Damnation de Faust op. 24 : 48, 157, 247, 249, 249n, 272, 273, 286, 305, 305n, 426, 475, 485, 488, 492, 497, 588
L'Enfance du Christ op. 25 : 19, 24, 28n, 52, 95, 160, 161n, 201, 247, 248n, 305, 426, 475,
Grande Messe des morts (Requiem) op. 5 : 247, 248n, 304, 304n, 305n, 346n
Roméo et Juliette op. 17 : 247, 304n, 487
Symphonie fantastique op. 14 : 131n, 247, 272
Les Troyens, extrait : 248
BERRIAU Simone (1896-1984) : 182n, 199, 426, 451, 458, 459
BERTEAUX Hippolyte (1843-1926) : 14
BERTHO Louise : 215, 219, 461
BERTHOME Antoinette (1902-1999) : 159, 285, 451, 489, 490-494, 497
BERTIN : 16
BERTREUX Eugène (1911-1991) : 214
BESSIÈRE Émile (18.-1944)
Bonsoir madame la lune : 150
BÉTOVE alias Michel-Maurice Lévy (1883-1965) : 341
BEVERSLUIS Corry (1876-1975) : 285, 496
BICHON : 51n, 182n, 208n
BIDET voir Bilewsky : 16n
BIGOT Eugène (1888-1965) : 344
BILEWSKY alias Joseph Bidet (1884-1954) : 167
BITON Philibert (1897-1980) : 55, 58n, 60, 61, 63, 115n, 130n, 138n, 151n, 152n, 246, 258n, 277, 293-295, 304, 304n, 314n, 317n, 351n, 473
BIZET Georges (1838-1875) : 187n, 286n, 372, 610
L'Arlésienne, suite pour orchestre n°1 : 586
L'Arlésienne, suite pour orchestre n°2 : 587
Carmen : 286, 286n, 493, 498, 499
Carmen, suite pour orchestre : 588, 587
Patrie, ouverture dramatique : 588
BIZET René (1887-1947) : 148
BLOCH André : 367n
BLUM David : 611
BLUM Léon (1872-1950) : 77

BOCCHERINI Luigi (1743-1805)
 Concerto pour violoncelle : 192
 BOCQUEL Pierre : 16, 171n, 211, 211n
 BOCQUIEN-BARDON : 157n
 BODIN Antoinette (1896-1973) : 86, 143, 159, 451, 490-497
 BOER (WALTHER BOER) Coenrad Lodewijk (1891-1984) : 64, 65n, 72, 138n, 179, 404, 427, 459
 BOIS Paul (1906-1990) : 12
 BOISDEFFRE Robert de (1839-1919)
 Andante pour violoncelle et piano : 52
 BOÎTE Charles : 126
 BOIZARD Augustin (1866-1949) : 280, 490
 BOLZONI Giovanni (1841-1919) : 331
 BONDEVILLE Emmanuel (1898-1987) : 340n
 BONJOUR Samuel (1860-1910) : 6, 19, 330
 BONNAT Yves (1912-1992) : 163n
 BONNIN Robert : 217, 238, 468
 BORDEAUX Madame des : 171
 BORDES Charles (1863-1909) : 2, 22, 25n, 54, 129, 129n, 258n, 611
 BORELLI Simon (1880-19..) : 91n, 152n, 162, 162n, 282n,
 BORODINE Alexandre (1833-1897) : 37, 254, 173, 272, 340, 586
 Ballade de la mer : 484
 Dans les steppes de l'Asie centrale : 254, 484
 Le Prince Igor, extraits : 254, 484, 586
 La Princesse endormie : 484
 Symphonie n°1 : 487
 BORREN Charles van den (1874-1966) : 125, 431
 BOSCHOT Alfred alias Adolphe (1871-1955) : 125, 248, 248n, 305n, 319, 431, 432, 434, 608
 BOSELIOT Adolphe : 25
 BOTREL Théodore (1868-1925) : 13
 BOÛARD de : 157n, 408
 BOUCHAUD des HERETTES Julie (1784-1817) : 53
 BOUCHER Victor (1877-1942) : 149n, 436
 BOUCHERIT Jules (1877-1962) : 6
 BOUCHERIT Madeleine : 6
 BOUCHONNET : 171
 BOUCHOR Maurice (1885-1929) : 235-237, 480
 BOUGLIONE : 287n
 BOUJU : 220, 466
 BOULANGER Lili (1883-1918)
 Vieille prière bouddhique : 297, 297n, 313
 BOURBON Jean (1875-1948) : 99, 172n, 250, 259n, 274n, 452, 456, 459
 BOURDAIS Suzanne : 58, 58n, 64n, 66, 66n, 110n, 114n, 122n, 140n, 143n, 144n, 170n, 171, 171n, 172n, 174n, 195n, 211n, 296n
 BOURDEL Paul : 41, 216, 470

BOURDON : 151
 BOURGADE P. : 204n
 BOURGAULT-DUCOUDRAY Louis (1840-1910) : 432
 Adieux à la jeunesse : 282, 490
 Au son du fifre : 282
 Rhapsodie cambodgienne : 266, 266n
 Thamara, Extraits : 15, 20, 125, 345n,
 BOURHIS Michelle : 4n, 6n, 109n, 351n, 608
 BOURSIER Fernand : 110n
 BOURSIER Joseph : 216, 467
 BOURVÉAU Corentin (1875-1945) : 91, 91n, 92n, 344n
 BOUVIER Hélène (1905-1978) : 67n, 161, 195, 197, 285, 349n, 353n, 451, 495-497
 BOUVRON : 17
 BOVAR André : 163n, 288n, 608
 BOYNET Emma (1891-1974) : 191, 454
 BRAHMS Johannes (1833-1897) : 252, 281, 308, 308n, 309n, 352n
 Chanson bohémienne pour chœurs et orchestre : 489
 Concerto pour violon en ré majeur op. 77 : 352n
 Un Requiem allemand op. 45 : 252, 308, 309
 Rhapsodie pour contralto, chœurs d'hommes et orchestre : 164n, 253
 Symphonie n°3 en ré majeur : 253, 308n
 BRANGER Jean-Christophe : 180n, 608
 BREITKOPFF : 186
 BRELET Raymond : 216, 468
 BRELET Yvette (1901-1977) : 216, 282n, 340n, 473
 BRET Gustave (1875-1969) : 182, 182n
 BRÉVAL Lucienne (1869-1935) : 26
 BRÉVILLE Pierre de (1861-1949) : 72, 125, 135n, 431
 Bernadette : 486
 Le Furet : 53
 Les Lauriers sont coupés : 53
 BRIEUX Yves (1905-1991) : 122n, 123, 144n, 145, 145n, 152n, 430
 BRINON Fernand de (1885-1947) : 252n
 BRIQUET Georges (1898-1968) : 156n
 BRISSET Alain (1938-2017) : 141n, 325n, 333n, 325n, 351n
 BRISSET Louis (1872-1939) : 68n, 141n, 169, 212n, 281, 300n, 321, 322, 322n, 324-327, 324n-328n, 333n, 336, 340, 351, 595, 603, 607
 Chanson de matelot : 493
 BROTHIER Yvonne (1889-1967) : 355
 BROUILLAC Léandre : 165, 343, 343n, 344
 BROUSSET Stéphane : 287n
 BROUTIN : 330
 BRUCKNER Anton (1824-1896) : 125n, 253n, 309n, 310n
 Ave Maria pour contralto et orgue : 253, 309
 Te Deum : 104n, 125, 253, 309, 449
 BRUNEAU Alfred (1857-1934) : 15, 19, 72, 125, 234, 434

La Faute de l'abbé Mouret, extraits : 26
Requiem, extrait : 26
 BRUNEAU Jean (1921-2001) : 120, 120n, 162, 162n, 287n, 430, 498
 BRUNEAU Marc-André : 287
 BRUNELLI Éva (1887-1927) : 181
 BRUNELLIÈRE Charles (1847-1917) : 7, 7n, 23, 23n
 BRUNELLIÈRE Fernand : 70, 416
 BRUNETIÈRE Félix : 171
 BRÜNING Heinrich (1885-1970) : 137n
 BRUSSEL Robert (1874-1940) : 23n, 49, 49n, 58n, 62n, 65, 342n
 BUNLET Marcelle (1900-1991) : 196n, 346, 426, 451, 458
 BURIN Philippe (1952) : 136
 BUSONI Ferruccio (1866-1924) : 26
 BÜSSER Henri (1872-1973) : 178, 179, 363, 367, 426, 455

C

CAFFIN Andrée : 216, 220, 466
 CAFFIN Jeanne : 215, 219, 463
 CALDAGUÈS Marguerite (1860-1940) : 19, 20, 28, 28n, 153n, 181, 201, 201n, 202n, 248n, 311n, 337, 338
 CALO Speranza (1885-1949) : 16
 CANDELA Miguel (1914-19..) : 121n, 191-193, 193n, 426, 454, 458
 CANTELOUBE Joseph (1879-1957) : 2n, 281, 491
 Chants d'Auvergne, extraits : 199, 493
 Chez la mère Antoine : 493, 494
 CAPET Lucien (1873-1928) : 335
 CAPITANT René (1901-1970) : 162, 162n
 CARBONNIER : 220
 CARON : 332
 CARON Madeleine : 195n
 CARRAUD Gaston (1864-1920) : 25
 CARRÈRE : 465
 CARRÈRE Jean (1865-1932) : 66n
 CARRÈRE commandant Michel : 105, 408, 416
 CARRÈRE Olivier : 465
 CARRÈRE-SAUCÈDE : 608
 CARTIER : 56n
 CARUSO Enrico (1873-1921) : 156n
 CARVELLI : 220
 CASALS Pablo (1876-1973) : 17, 26, 530
 CASTANET Pierre-Albert : 312n
 CATHELAT Georges (1904-19..) : 172n, 239, 239n, 274n, 275n, 276, 452
 CAUSSADE Georges (1873-1936) : 327
 CAZEAU Louis : 217, 471

CEILLIER Laurent (1887-1925) : 25
 CEILLIER R. : 408
 CEINERAY Pierre : 46, 46n, 69, 105, 417
 CELLIER Alexandre (1883-1968) : 238, 259n
 CERDAN Jim alias Joachim (1877-1921) : 122n, 131n, 196, 452, 455, 487
 CERNAY Germaine (1900-1943) : 355, 451
 CESBRON-VISEUR Suzanne (1879-1967) : 112n, 196n, 451, 457
 CHABAS Paul (1869-1937) : 59
 CHABRIER Emmanuel (1841-1894) : 37, 337n, 359, 362
 Bourrée fantasque : 362, 586
 Une Éducation manquée : 586
 España : 362, 487
 Gwendoline, Ouverture : 362
 Joyeuse marche : 362
 La Sulamite, scène biblique pour soprano et chœur de femmes : 135, 327
 Le Roi malgré lui, Fête polonaise : 362
 Le Roi malgré lui, Chanson tzigane : 186, 362
 Le Roi malgré lui, version A. Doyan, extraits, Danse slave ; Fête polonaise : 186
 CHAINTIOU Charles : 43, 462
 CHALUPT René (1885-1957) : 209
 CHAMINADE Cécile (1857-1944) : 17
 Ronde d'amour : 493
 CHAMPENOIS : 220, 469
 CHANDOR René : 217, 469
 CHANTAVOINE Jean (1877-1952) : 25, 270
 CHARDRON Gabriel (1899-19..) : 205n, 206n
 CHARNY Lyse (1890-1950) : 195n
 CHARPENTIER Gustave (1860-1956) : 337n
 Impressions d'Italie : 53
 CHATEAUDUN : 57n
 CHATMAN : 17, 470
 CHAUSSON Ernest (1855-1899) : 37, 52, 337, 337n
 Chanson perpétuelle : 52, 198, 444, 446
 Chant funèbre : 485
 Hélène, extrait : 53
 La Légende de sainte Cécile : 52, 327
 Poème de l'amour et de la mer op. 19 : 192, 193
 Viviane, poème symphonique : 135
 CHAUVET Henry : 197n
 CHÉDORGE Joseph : 216, 471
 CHEVALIER G. : 464
 CHEVALIER Maurice (1888-1972) : 149, 435
 CHEVALIER Paule : 215, 462
 CHEVALIER Simone : 496
 CHEVALIER Suzanne : 496
 CHEVILLARD : 18

CHEVILLARD Camille (1859-1923) : 18n, 23, 71n, 72, 246, 505, 507
CHEVILLARD Georges : 216, 467
CHEVILLARD Raoul : 93n, 154, 156, 156n, 158n, 321n
CHEVILLER Katell : 15n, 608
CHICHILLE : 279n
CHOBLET : 151, 467
CHOPIN Frédéric (1810-1849) : 295, 295n, 310n, 359, 485
Concerto pour piano n°2 op. 21 B. 48 en fa mineur : 192
Étude (indéterminée) : 485
Tristesse : 492
Trois mélodies (indéterminées) orchestrées par Renée Philippart : 346
Valse (indéterminée) : 485
Variations sur un thème de Don Juan : 193, 447
CHOUANNEAU : 220, 469
CHOUDENS : 67n, 274n, 276n
CIAMPI Marcel (1891-1980) : 355, 452
CLAUDEL Paul (1868-1955) : 268, 433
CLÉDAT Roger : 159, 491, 519, 588, 589
CLIQUET-PLYEL Henri (1894-1963)
Valse en si mineur : 311n
CLOEZ Gustave (1890-1970) : 160, 178, 179, 286, 498
CLOEZ Liany : 443, 451
CLOFULLIA : 41, 469
COCAUD Alfred : 70
COLINET Arthur (1885-1956) : 166, 291n, 331, 336, 355, 528
COLOMB André (1865-1940)
Ballade de la lune : 443
COMBES : 151
COMPREDON Jeanne (1884-19..) : 120n, 451
CORELLI Archangelo (1653-1713) : 300n
Concerto grosso n°8 en sol mineur : 300n, 448
Concerto grosso (indéterminé) : 586
CORHUMEL Édouard (1837-1902) : 52
CORHUMEL Fernand : 409, 416
CORNESSE : 220
CORNU : 465
CORNU Gabrielle : 41, 215, 462
CORNU Mme : 219
CORTOT Alfred (1877-1962) : 16, 26, 31n, 48, 191, 192, 346, 426, 459
COSSET Maurice : 216, 219, 461, 465
COSTALLAT : 160, 160n
COSTELEY Guillaume (1530-1606) : 36
Mignonne allons voir si la rose : 482
COUÉTOUX Madame Pierre : 60n
COUÉTOUX Marguerite : 216, 224n, 463, 464
COUÉTOUX Pierre : 57, 57n

COUPERIN François (1668-1733) : 37, 444, 445
 COURTONNE Marcel (1883-1954) : 3, 3n, 20n, 22n, 25, 25n, 78, 78n, 125, 143, 234, 266, 293, 295, 336, 340, 345n, 366n, 409, 416, 609
 COURVILLE Xavier de (1894-1984) : 154n
 COUSINIÉ Frédéric : 312n
 COUTAN Étienne (1875-1963) : 13n
 COUTENCEAU Alfred : 216, 469
 COX Joseph (1865-1947) : 145n, 165n, 174, 177n, 188n, 205n, 210n-212n, 218, 230, 237, 244, 244n, 251, 251n, 255n, 260n, 262n, 293, 294, 298n, 300, 300n, 302n-304n, 306n, 308, 319n, 324, 325n, 331n, 333n-334n, 335, 335n, 338n, 343, 343n, 351n
 COZIC Jean-Charles : 115n, 288n, 609
 CROIZA Claire (1882-1946) : 26
 CRUZ-FROELICH Louis de : 195n, 452, 457, 458
 CURZON Henri de : 25

D

DANIEL-LESUR (Daniel Jean-Yves Lesur dit) (1908-2002) : 260n
 DANIELS Lise : 284n, 451
 DARDENNE Roger : 118n
 DARNAUDAT Jean, alias Pierre Lasserre (1867-1930) : 25
 DARRÉ Jeanne-Marie (1905-1999) : 355
 DAUCHEZ : 52
 DAVID Léon (1867-19..) : 196n, 452, 455
 DEBOSSE : 41
 DEBRAY Lucien : 216, 471
 DEBUSSY Claude (1862-1918) : 37, 112, 204n, 263, 270, 312, 312n, 333, 337n, 340, 344, 359, 362, 363, 387, 609, 610
 La Damaisselle élue : 121n, 263, 264, 327
 Danse sacrée, danse profane : 264, 364
 L'Enfant prodigue : 15, 199, 263, 264, 363
 Estampes, Soirée dans Grenade : 364
 La Fille aux cheveux de lin, transcription pour violon et piano : 364
 Images pour orchestre : 363
 Images pour piano, Mouvement : 364
 L'Isle joyeuse : 364
 Jardins sous la pluie : 53
 Le Martyre de saint Sébastien : 263, 264, 312
 La Mer; Esquisses symphoniques : 263, 264, 312, 312n
 Nocturnes, triptyque symphonique : 263, 263n, 264, 266n, 309n, 363
 Pelléas et Mélisande : 45, 308n, 315n, 402
 Petite suite : 341n, 363, 585, 586
 Pour le piano : 363
 Préludes pour piano, livre 1, Danseuses de Delphes : 363
 Préludes pour piano, livre 1, Minstrels : 363
 Préludes pour piano, livre 2, Feux d'artifice : 363

Cinq *Préludes pour piano* [indéterminés] : 363
Prélude à l'après-midi d'un faune : 263, 264, 363
Rhapsodie pour clarinette : 157
 DECERF : 346n, 348n
 DEFER : 41
 DELACROIX Eugène (1798-1863) : 429
 DELAET E.C. : 170
 DELAFOY René (1860-1946) : 45, 46, 46n, 70, 78n, 409, 417
 DELAUAUD Adolphe (1863-1960) : 130n, 133n, 134n, 144n, 180n, 189n, 190n, 256n, 260n, 274n, 275n, 286, 288n, 294-296, 299, 300n, 301n-303n, 305, 305n, 306n, 308, 311n, 312n, 315n, 316n, 319n
 DE LA VILLE DE MIRMONT Henri (1858-1924) : 124n, 433
 DELIBES Léo (1836-1891) : 37
 Lakmé, I, Duo ; air des clochettes ; III, Duo : 483
 Sylvia, ballet : 588
 DELMAS Jean-François (1861-1933) : 26, 483, 485, 486
 DELORD : 346, 346n
 DELPIERRE : 41, 219, 466
 DELPIERRE Mme : 147
 DELRUE Aimé (1902-1961) : 63n
 DELVINCOURT Claude (1888-1954) : 163n
 DEPRÉ : 220
 DERENNES Paul (1907-1988) : 173n, 452
 DÉSORMIERE Roger (1898-1963) : 178, 179, 185, 185n, 186, 186n, 187, 218, 262, 460
 DESTRANGES Étienne (1863-1915) : 5, 15, 15n, 30, 30n, 125, 135n, 200n, 248n, 249, 249n, 252, 252n, 296, 307, 431, 432, 609
 DESTRANGES Jeanne : 252, 252n, 476
 DEWA : 67n
 DEWANDER-GABRIEL Marina : 197, 259n, 427, 451
 DEZARNAUX Robert, alias Robert Kemp (1879-1959) : 127
 DICK Ernest van (1861-1923) : 26
 DJALALOW Grégoire : 219, 462, 463, 472
 DOCEUL : 70, 409
 DOIRE René (1879-1959) : 118n, 159n, 190n, 284
 DOLMETSCH Arnold (1858-1940) : 17
 DONIZETTI Gaetano (1797-1848) : 277n
 DONOSTIA Jose Antonio de (1886-1956) : 137n, 444
 DOUILLARD : 59n, 159, 283n, 470, 492, 496
 DOUILLARD Augustine (1885-1924) : 50
 DOUILLARD Constant (1830-1906) : 50
 DOUILLARD Noël : 159, 492, 496
 DOYEN Albert (1882-1935) : 176, 176n
 DOYEN Jean (1907-1982) : 191, 193, 334n, 355, 427, 447, 454
 DUFOUR Charles : 70, 409
 DUFOUR de la BROSSE : 409

DUFRANNE Hector (1870-1951) : 452
DUFRASNE Louis : 195n, 452, 455, 457
DUKAS Paul (1865-1935) : 37, 145n, 234, 270, 337n, 340, 351, 387
 Ariane et Barbe-Bleue, Air des diamants : 199
 L'Apprenti sorcier : 234, 271, 340, 351, 487
 La Péri : 135, 145
DUMOTIER Antonin : 217n
DUMOULIN André : 17, 480
DUPARC Henri (1848-1933) : 52, 72, 234
 Chanson triste : 199
 La vie antérieure : 486
 L'Invitation au voyage : 52, 271n, 199, 487
 Phidilé : 52, 271n, 487
DUPORT Jean-Louis (1749-1819)
 Allegro pour violoncelle et piano : 192
DUPRÉ Émile : 19
DURAND Abel : 410
DURAND-GASSELIN : 410
DURAND-TEXTE Mme : 16
DUREAU : 217, 472
DYCK Ernest van (1861-1923) : 26

E

ÉLART Joann : 613
ELCUS Gaston (1884-1974) : 16, 17, 26, 190, 191, 194, 332, 454, 456, 480
ELVIRE : 53n
EMMANUEL Maurice (1862-1938) : 188
ENDRÈZE Arthur : 452
ENESCO Georges (1881-1955) : 16, 72, 190-192, 194, 194n, 385, 404, 454, 455
ENGEL-BATHORI Jeanne : 19, 26, 201n
ENJUBERT Henri : 490-492, 496
ERNST : 259n
ERZA Berthe : 99, 196n, 451, 459
ESCHIG : 137n, 318n
ÈVE : 63
ÉVRARD Jane (1893-1984) : 64, 64n, 122n, 126n, 132n, 136, 137n, 145, 146, 173n, 178, 180, 180n, 181, 181n, 265, 296n, 375, 427, 444-447

F

FABRE : 220, 468
FABRE Jacqueline : 436
FALLA Manuel de (1876-1946) : 256

El Amor brujo [l'amour sorcier] : 198, 256, 278n
Nuits dans les jardins d'Espagne : 192, 256, 271, 273
Le Tricorne : 256
La Vie brève : 121n, 256, 272, 585, 587
 FALK Lina (1889-1943) : 57n, 62n, 66n, 99n, 106, 106n, 112n, 195n, 196n, 232n, 451, 456-458, 489
 FANIARD Fernand, alias Fernand Smeets (1894-1955) : 452, 497
 FATRAS Georges : 107n
 FATRAS Jean : 410
 FATRAS Monique : 436
 FAURE Maurice : 172n
 FAURÉ Gabriel (1845-1924) : 19, 23, 37, 72, 130n, 270, 297, 297n, 329, 340, 340n, 342-345, 349n 359, 362, 363, 373, 446
 Au cimetière : 363
 Ballade pour orchestre et piano en fa dièse mineur, op. 19 : 192, 263, 363
 Barcarolle pour piano op. 26 n°1 en la mineur op. 26 n°1 : 363
 Les Berceaux : 363
 Clair de lune : 199, 263, 363
 Dolly : 363
 L'Horizon chimérique, orchestration de Louis Aubert : 124n, 263
 Pavane op. 50 en fa dièse mineur : 363
 Pénélope, Prélude : 45, 363, 402
 Pelléas et Mélisande, suite pour orchestre op. 80 : 263, 363
 Requiem op. 48 : 36, 185, 258n, 262, 263, 327, 328, 385, 483, 485
 Les Roses d'Ispahan : 199, 263
 Le Secret : 363
 Shylock, suite en six mouvements op. 57 : 363
 Sicilienne pour violoncelle et orchestre : 192
 FAVART Edmée (1879-1941) : 62n
 FEILDEL : 52, 242n, 410
 FEILDEL André : 125, 125n
 FEILDEL Louis : 139n, 490
 FEILDEL Mme Louis : 53, 491
 FEIN Armand : 219, 466
 FEIN fils : 220, 472
 FEIN Marguerite : 41, 151, 217
 FÉLIX Mme : 62n, 100n
 FÉRAUD de SAINT-PAUL : 20
 FERRATON Yves : 2, 2n, 54n, 174n, 214n, 244n, 246n, 249, 249n, 253n, 262n, 271n, 280n, 343n, 609
 FERRONNIÈRE Georges (1934) : 50n
 FEVRIER Jacques (1900-1979) : 191
 FIGUEIREDO Jose de : 123n
 FLAMENT Édouard (1880-1958) : 178, 185n, 189n, 248, 368, 368n, 426, 457, 459, 586, 587
 FLINT Catrena M. : 2n, 235n, 609

FONTAINE Philippe : 312n, 472
 FORESTIER : 220
 FOUCHIER Charles de (1870-19..) : 57n, 170
 FOUQUET Charles : 215, 219, 461
 FOUQUET G. : 483
 FOURCADE : 220, 468
 FOURNIER Jean (1911-2002) : 355
 FOURNIER Pierre (1906-1986) : 356
 FRANÇAIX Jean (1912-1997) : 355
 FRANCESCATTI Zino (1902-1997) : 346
 FRANCK César (1822-1890) : 17, 36, 37, 125n, 130n, 132n, 141, 143, 232, 255n, 262, 262n, 295, 295n, 323, 344, 387
 Ave Maria : 483
 Les Béatitudes : 31n, 171n, 227n, 262, 262n, 271n, 272, 387, 485, 487
 Domine non secundum : 36, 481
 Les Djinns : 262
 Messe à trois voix, op. 12 : 141n
 Nocturne : 199, 262, 487
 La Procession : 199, 262, 486
 Psaume CL : 262
 Psyché, Poème symphonique : 135, 262, 275n
 Rebecca : 36, 385, 483
 Rédemption : 142, 262, 385, 387, 390, 481, 483, 487
 Symphonie en ré mineur : 262, 486
 FRANÇOIS-PONCET André (1887-1978) : 64, 137n, 609
 FRANZINI Mario : 172n, 452
 FREITAS-BRANCO (de) Pedro (1893-1903) : 65n, 72, 110n, 178, 179, 198n, 257, 405, 427
 FREY-CADIO Marthe : 159, 443, 490-495
 FRIGARA Maurice : 48n
 FRISCH Powla : 26
 FUGÈRE Lucien (1848-1935) : 196n
 FULLER Jacky : 149n, 150, 435, 436

G

GAËL René : 337n
 GAILLARD Marius-François (1900-1973) : 55n, 67n, 144, 177n, 178, 209n, 239-241, 275, 275n, 276, 278, 296n, 350n, 478
 GALLOIS : 220, 467
 GALLON Noël (1891-1966) : 346, 351
 GALMICHE Paul (1890-19..) : 205n
 GANAYE Jean-Baptiste (1870-1946) : 322
 GANNE Louis (1862-1923) : 166, 281
 Bourrées d'Auvergne : 493, 494

Bourrées et montagnardes : 490
Les Forains, « grande suite » : 443
Marche lorraine : 159n, 491
Les Saltimbanques, extraits : 443, 493, 523
GANUCHAUD Georges (1856-1940) : 70, 126, 279n, 410, 416
GANUCHAUD P. : 410
GARBO Greta, alias Greta Lovisa Gustavson (1905-1990) : 149n, 436
GARNIER Daniel : 115n, 288n, 609
GASSORAH Albert : 134n
GATTEPAILLE Gustave : 205n, 480, 495
GAUBERT Fernand (1895-19..) : 215, 461
GAUBERT Philippe (1879-1941) : 15, 72, 99n, 178, 187n, 188, 195n, 265, 345n, 387, 390, 426
Suite dramatique : 265
GAUTIER Gustave : 417
GAUTIER Jeanne (1898-1974) : 191, 193, 194, 454, 459
GAUTIER Louise : 215, 466
GAUTIER Michel : 452
GAUTIER R. : 410
GAVEAU : 56, 58n, 67, 72, 86, 121n, 122n, 210, 372, 390, 444, 445
GAVOTY Bernard (1908-1981) : 260n, 608
GAVY-BÉLÉDIN Albert (1834-1945) : 25n, 187, 202n, 293, 296, 308, 309, 350n
Chansons de France : 158n
GAVY-BÉLÉDIN Jeanne : 64n, 125
GENTOT Mme : 70
GEORGESCO (Georgescu) George (1887-1964) : 132n, 178, 179, 184, 253, 298, 404, 458
GERARD-DUKERCY Geneviève (1898 -19..) : 454
GERVAISE Claude (1540-1583)
Danseries : 300, 446, 447
GIBERT Paul : 17, 201, 480
GIBON Jean de (1873-1952) : 293, 294
GILLARD : 220
GILLOIS : 205n
GILLY Renée (1906-1977) : 195n
GIORDANO Jean (1906-1983) : 144, 171n
GIRAUD Fiorello (1870-1928) : 194n
GIRAUD-PONSON Raymonde : 215, 462
GITS Jean : 216, 471
GLAZOUNOV Alexandre (1865-1936) : 254, 311n
Cantique des cantiques : 198
Stenka-Razine : 254
GLINKA Mikhaïl (1804-1857)
Rousslan et Ludmilla, Ouverture : 254, 587
GLOTON Georges (1876-1955) : 242n
GLUCK Christoph Willibald von (1714-1787) : 45, 52, 281, 372

Alceste, air « Divinité du Styx » : 199, 587
Alceste, extrait : 53
Armide : 25, 201
Iphigénie en Aulide, extrait : 402
Iphigénie en Tauride : 52
Orphée et Eurydice : 91, 95, 119, 119n, 160, 182, 194n, 283, 372, 489, 495, 497, 587
GODEBERT : 220, 222, 470
GOEBBELS Joseph (1897-1945) : 148n
GOLSCHMANN Vladimir (1863-1972) : 178, 182, 185n, 259, 404, 426, 456, 457
GOSSELIN : 209
GOSSELIN Guy : 4n, 181n, 609
GOUBIN Francis : 159, 463, 491, 493-496
GOUIN Fred (1889-1959) : 150
GOUIN Henri (1886-19..) : 50
GOUIN Louis-Théophile (1854-1919) : 50
GOUNOD Charles (1818-1893) : 143
Faust, 305, 305n, 585, 587, 588
Mireille, Ouverture : 587
GOURCUFF Olivier de (1853-1938) : 293
GOZATEGUI Josefa (1882-19..) : 451, 455
GRAFF Victor (1896-1990) : 217, 220, 349, 349n, 468
GRANADOS Enrique (1867-1916) : 256
Les Goyescas, Intermezzo : 256
GRANDJOUAN Jules (1875-1948) : 332, 332n, 410
GRESLÉ Paul : 59n, 64n, 111n, 125, 149, 149n, 150n, 153n, 161, 162, 162n, 249, 249n, 283n, 286, 353n, 440, 474, 497, 498
GRETCHANINOV Alexandre (1864-1956) : 254
Berceuse op. 98 n°9 : 198, 199, 254
GRÉTRY André (1741-1813) : 402
L'Amant jaloux, extrait : 588
Les deux avars, Marche des janissaires : 496
GREY Madeleine (1896-1979) : 109n, 259n
GRIEG Edouard (1843-1907) : 333
Bacchanale : 148, 495, 494
Danse norvégienne : 52
Peer Gynt, suite pour orchestre : 157, 588
Suite Holberg : 445, 447
GRIMSON : 23
GROFFE René-Paul (1884-1965) : 281
GROOTE André de : 453
GROOTE Maurice de (1910-19..) : 78n, 86, 99n, 196n-198n, 197, 453, 458, 460, 496
GROVLEZ Gabriel (1879-1944) : 160, 170n, 211n, 427, 496
GRUSS Yvonne : 148, 149, 153n, 161, 281, 283n, 284, 285n, 493, 494, 497, 524, 525
GUILHARD Marcel (1891-1965) : 91n
GUILLON-VERNE Claude (1879-1956) : 3, 3n, 127n, 227n, 234, 266, 293, 293n, 298,

302n, 307, 312n, 314n, 315n, 318n, 340, 608
Deux poèmes d'Albert Samain : 266, 266n
Éperduement : 199
Paysages basques : 266
Prélude à la montagne : 266, 448
Ton souvenir est comme un livre bien aimé : 199

GUILLON-VERNE Hubert : 607
GUILLON-VERNE Maurice : 258, 260
GUILLOT : 162n
GUILLOT Maurice-Paul : 329, 345-348, 345n, 346n
GUILLOU Jean (1930) : 293, 295, 316n
GUIRAUD Ernest (1837-1892) : 37
GUIROIS Gabrielle : 216, 464
GUIROIS Mme : 465
GUISTHAU Gabriel (1863-1931) : 12, 92
GUITTON Jean (1887-1973) : 356
GUNSBOURG Raoul (1860-1955) : 286, 497
GUTZEIT Karl : 78n, 411, 417
GUY R. : 78n
GUYARD Mme : 219
GYOMAY Imré : 125, 434

H

HAENDEL Georg-Friedrich (1685-1759) : 132n, 141, 143, 241, 242, 281, 301, 301n, 427, 446
Acis et Galathée : 242n
Agrippine : 157, 242, 448
Judas Macchabée : 242n, 490
Largo pour violoncelle : 490
Le Messie : 53, 242, 301, 301n, 390, 490
La Paix d'Utrecht : 242n
Suzanne, Air : 199, 242
Te Deum de Dettinger : 242n

HAHN Reynaldo (1874-1947) : 52, 163n, 609
Chanson du pauvre laboureur : 91n
L'Île du rêve : 19, 201n
Madrigal à quatre voix : 52

HALLEZ Anaïs (1883-1936) : 16, 17, 332, 443
HARAMBAT André : 280n
HARDY Olivier (1892-1957) : 149n, 436
HARTUNG Lily : 138n
HASSELMANS Alphonse (1845-1912) : 25, 25n
HAYDN Joseph (1732-1809) : 37, 243, 301, 301n, 302, 302n, 331, 340, 344, 445, 446
Concerto pour violoncelle [indéterminé, probablement *ré* majeur] : 587

Symphonie en sol (indéterminée) : 243, 448
Symphonie en ré majeur (indéterminée) : 587
Symphonie n°2 en ré : 341n
Symphonie n°4 en ré mineur (Die Glocken) : 243
Symphonie n°13 en ré majeur : 243
Symphonie n°100 en sol majeur (militaire) : 157
HAZART Jean : 58n, 194n, 196n, 453
HEBERTOT Jacques, alias André Daviel (1886-1970) : 118n
HEKKING André (1866-1925) : 6, 16, 23, 24, 26, 194n
HEKKING Gérard (1879-1942) : 138n, 191, 192, 295n, 301n, 427, 454, 459
HENRIETTE de Belgique (1870-1948) : 33
HERBRETEAU-HAMON : 151, 332, 474
HÉRENT René (1897-1966) : 356
HERMANN Rodolphe (18..-1964) : 6, 19, 20, 24n
HERMINIER L' Mme : 20
HERRIOT Édouard (1872-1957) : 281, 282n
HERVOUET Melle : 52
HERVOUET Philippe : 610
HIL Albert de : 195n
HILLEMACHER Paul (1852-1933) : 37
HINDEMITH Paul (1865-1963) : 310, 310n
HITLER Adolphe (1889-1945) : 66, 66n, 136, 138, 139, 139n
HIVERT Franck : 411, 418
HIVERT madame Franck : 70
HOESSLIN Erna von : 66n, 451, 459, 460
HOESSLIN Franz von (1885-1946) : 57n, 62n, 64, 64n, 72, 85, 86, 137, 137n, 138, 138n, 142, 178, 185, 218n, 253, 298, 307, 309, 310 342n, 404, 449, 450, 459, 460
HONEGGER Arthur (1892-1965) : 171n, 267, 270, 271, 311n, 314, 344, 432, 445-447
Judith : 272
Pacific 231 : 270, 314
Pastorale d'été : 270
Prélude, Aria et Fuguettes sur le nom de Bach : 270, 446, 447
Le Roi David : 117, 269, 270, 272, 273, 296n, 314, 314n, 315
Six Poèmes d'Apollinaire, extrait, quatre mélodies : 445, 446
HONEGGER Marc : 610
HORENSTEIN Jascha (1898-1973) : 72, 178, 298n, 309, 310, 404, 426, 427, 449, 459
HORWITZ F. : 170
HOUDBINE Mme : 41, 151, 219
HUBERT Marcel (1906-1993) : 191-193, 194n
HUBERT Yvonne (1895-1988) : 194n
HUISMAN Georges (1889-1957) : 284
HUMPERDINCK Engelbert (1854-1921) : 344
HUPIN : 220, 471

I

IBERT Jacques (1890-1962) : 163n

Chant de folie : 316

INDY (d') Line : 112n

INDY (d') Vincent (1851-1931) : 2, 2n, 8, 8n, 17, 19, 21-24, 22n, 23n, 26-30, 27n-29n, 36, 37, 45, 54, 61n, 64, 65, 71, 72, 116, 123, 124, 129, 129n, 130, 130n, 131n, 132, 132n, 133, 141, 141n, 142, 142n, 144, 153n, 169, 178, 184, 184n, 188, 196n, 200, 202, 210, 232-235, 236n, 244, 247n, 260-262, 261n, 278, 281, 300, 300n, 303, 310n, 321-324, 321n, 322n, 324n, 327, 344, 371, 372, 376, 381, 385, 387-389, 427, 429, 433, 455, 480, 610-612

A la pêche aux moules : 491

La Chanson du jeune soldat : 282

Le Chant de la cloche : 116n, 125n, 160n, 184, 188, 209, 261, 272, 273, 310

Choral varié : 261

L'Étranger : 15, 63n, 133n, 134n, 487

Fervaal : 261, 131n, 133n, 134n

La Forêt enchantée : 261

Gentil coquelicot : 491

Istar : 261

La Légende de Saint-Christophe : 131n, 196n, 261

La Lisette : 282, 489

In Paradisium : 36, 481

Poème des rivages : 62n

Le Rêve de Cinyras : 154n

Suite en ré : 157

Symphonie sur un chant montagnard français, *Symphonie cévenole*, op. 25 : 121n, 261

INGHELBRECHT Désiré-Émile (1880-1965) : 57n, 62n, 64, 64n, 65n, 92n, 132n, 136, 138n, 144, 145, 145n, 178, 179, 185n, 189, 218n, 241, 261, 262, 404, 427, 432, 459, 460

Sinfonia brève pour orchestre di camera : 265

INNES : 23n

IONE Geneviève [Geneviève Harand dite] : 122n, 144n, 145, 145n, 152n, 430

ITURBI José (1895-1980) : 190-192, 426, 454, 457

J

JABOEUF Jean-Pierre : 221n

JABOEUF Pierre (1907-1997) : 216, 221n, 222n, 466

JACOB André : 216, 467

JACQUET : 219

JADASSOHN Salomon (1831-1902) : 241n

JAQUES-DALCROZE Émile (1865-1950) : 55n, 154, 154n, 438

Ballet des cerises : 148, 494
Le Jeu du feuillu : 55n, 148, 151, 153
Le Petit Roi qui pleure : 153, 153n
Riquet à la houppe : 154
 JAËLL Marie (née Trautmann) (1846-1925) : 252
 JAM : 28n
 JANDIN Otto (1871-1950) : 16, 32n, 41, 143, 193n, 217, 219, 334, 335, 446, 466, 489
 JANEQUIN Clément (1485-1558) : 36
 La Bataille de Marignan : 482, 485, 489
 Au joly jeu : 482, 485
 JAUJARD Jacques (1895-1967) : 96n
 JAVEL Yvonne : 143, 587-589
 JEAN : 334n
 JEANNEAU : 148n
 JESSEL Léon (1871-1942) : 148
 La Poupée et le soldat de bois : 147, 148, 148n, 494
 Les Rêves sont des bulles de savon : 148n, 493
 JOACHIM Joseph (1831-1907) : 23
 JOUVENSAL : 213n, 267n
 JOY Genevieve (1919-2009) : 194
 JUIGNÉ Jacques-Auguste marquis de (1854-1951) : 167, 168n

K

KAHN Claude : 609
 KAHNT : 50n, 138
 KALMAN Emerich (1882-1953) : 313
 KEATS : 311n
 KERR Herbert : 70, 107, 139n, 350, 351n, 411
 KERR Michel : 435
 KERR Solange : 436
 KIESGEN C. : 170, 171n, 173n
 KIM Mosjon : 197n
 KLOOS Max (1884-1959) : 194n
 KODALY Zoltan (1882-1967) : 319n
 Danses de Marossék : 446
 Psalmus hungaricus : 257, 260, 319
 KOUBITZKI Alexandre : 198, 199
 KOUSSEVITZKY Serge (1874-1951) : 72, 112n, 178, 182n, 263, 326, 326n, 337n, 404, 431
 KRÁSA Hans (1899-1944) : 311n
 KREISLER Fritz (1875-1962) : 26
 KREUTZER Conradin (1780-1849) : 331
 KUBELÍK : 193
 KUFFERATH Maurice (1852-1919) : 249n, 253, 511

KUNC Aymé (1877-1958) : 126n, 130n, 178, 326n, 404, 426, 458

Psaume 147 : 132n

Suite dramatique pour orchestre : 265

L

LABINSKY Alexandre (1894-1963) : 160, 178, 498, 499

LACERDA (de) Francisco (1864-1934) : 6, 22, 22n, 26, 62n, 64, 66n, 72, 74, 87, 93, 125, 175n, 174, 176, 178, 179, 184, 187, 198n, 200n, 210, 211n, 217, 236-238, 238n, 276, 277, 277n, 295n, 309, 322, 338n, 372, 390n, 404, 426, 431, 432, 449, 456, 458, 478

Dix trovas : 259n

LACOMBE A. : 20n

LACOMBE Hervé : 3n, 271n, 286n, 609

LACOME Paul (1838-1920) : 331

LACOUR Lucien de : 160n, 240n, 350n, 353n

LADMIRAULT Paul (1877-1944) : 3, 63, 68n, 72, 88n, 96, 96n, 115n, 117, 118, 138, 139, 139n, 144n, 146, 146n, 147n, 149n, 154n, 155, 155n, 164n, 169, 17, 175, 175n, 177, 177n, 180n-182n, 181, 188, 198n, 211, 212n, 213n, 223n, 234, 236, 237, 237n, 242, 244, 248n, 251, 251n, 253, 256n, 265, 265n, 266, 270, 272, 277n, 282n, 283n, 285n, 292, 293, 293n, 295-297, 297n, 298n, 299, 300, 301n-303n, 302, 303, 306n-315n, 307, 309-314, 310, 311-315, 317, 317n-319n, 321, 322, 328n, 333, 336, 337, 337n-339n, 340-345, 345n, 347, 348, 348n, 351, 354, 449, 522, 610

*La Brière*¹⁴¹², extraits : 345n

La Brière, suite symphonique : 448

Trois Chansons de matelots: 435, 492, 496

Dieu le veut : 36, 482

Myrdhin, extraits : 135

Rhapsodie gaélique : 266

Quatuors vocaux : 266, 267, 448

LAEDERICH Alexandra : 345n

LAFFITTE Léon (1876-1938) : 196n, 453, 456, 486, 491, 503

LAFFRA Robert (1907-1967) : 217, 227n, 349, 350n, 351, 356, 357, 367, 466, 587, 588, 607

LAGANNE-COSSÉ Hélène : 216

LAHAYE Louise : 216, 219, 466

LALO Édouard (1823-1892) : 37, 311n, 331, 333

Chants russes : 587, 588

Concerto pour violoncelle en ré mineur : 192, 194

Concerto russe pour violon op. 29 : 193n

Le Roi d'Ys, Ouverture : 157, 586

Symphonie espagnole op. 21 : 192

LALOY Louis (1874-1944) : 146, 258n, 523, 610

1412 Il ne nous a pas été possible de déterminer s'il s'agissait de la musique de film ou du poème symphonique.

LAMBERT Alain : 609
 LAMBERT Annie : 609
 LAMBERT Christian : 215, 219, 223, 463, 465
 LAMBERT-ADAM Mme : 589
 LAMOUREUX Charles (1834-1899) : 5, 7, 18n, 41, 71, 71n, 72, 110, 113, 174, 179, 404, 476, 608
 LANDORMY Paul (1869-1943) : 125, 432, 433, 434, 610
 LANDRY H. : 128n
 LANSELLE : 332
 LAPARRA Raoul (1876-1943) : 58n, 64
 LAPORTE Georges : 19
 LARRIEU Marcel : 333, 333n
 LASKINE Lily (1893-1988) : 191, 454
 LASNE : 46n
 LASSUS Roland de (1532-1594) : 36
 Agnus Dei : 485
 Messe Dulcis memoria [Douce mémoire] : 385, 389
 Quand mon mari vient du dehors : 482
 LAUREL, alias Arthur Stanley Jefferson dit Stan Laurel (1890-1965) : 149n, 436
 LAURENT Jeanne (1902-1989) : 49n, 96n, 162n
 LAVAL : 196n
 LAVIGNAC Albert (1846-1916) : 125, 327, 432
 LEBIDOIS Gratien (1859-1931) : 41
 LE BORGNE Sylviane : 215, 464
 LECHAT Georges : 411, 416
 LECHAT Roger : 216, 468
 LE FEUVE Gaston : 170
 LEFÈVRE Jean-Romain (1819-1883) : 12
 LEFÈVRE-UTILE Louis : 412
 LE FLEM Paul (1881-1984) : 125, 127, 127n, 142, 142n, 163n, 318, 389
 LÉGER Charles (1880-1948) : 252n
 LEGRAND-MAGDELAINE Françoise : 190, 191, 194, 216, 454
 LE GUENNANT Auguste (1881-1972) : 17, 20, 22, 22n, 26, 28, 59n, 70, 101, 117, 118n, 151, 151n, 201, 201n, 203, 203n, 209, 209n, 237n, 305n, 321, 321n, 322, 322n, 323, 323n, 324, 324n, 325n, 326, 326n, 387, 388, 390
 LE GUILLOU : 219
 LE GUILLOUX Yvette : 215, 464
 LEHO Caroline : 3n, 19n
 LEHUÉDÉ Maurice (1883-19..) : 216, 466
 LEKEU Guillaume (1870)1894)
 Adagio pour quatuor d'orchestre : 446
 LELOGEAS : 219, 462
 LE MAGOUROUX Charles : 216, 468
 LE MEIGNEN Alexandre Charles (1890-1976) : 48, 50, 56, 135
 LE MEIGNEN Charles Marie (1903-1981) : 50n, 412
 LE MEIGNEN Françoise (1907-2000) : 56, 209n

LE MEIGNEN Henri (1909-1987) : 170, 209n
 LE MEIGNEN Marguerite (fille) (1898-1996) : 48
 LE MEIGNEN Madeleine : 51n
 LE MEIGNEN Simone (1902-1991) : 51n, 209n
 LEMOINE : 59n, 412
 LEMOINE Jean-Jacques : 608
 LEMOINE Mme : 150
 LÉNA Maurice (1859-1928) : 133n
 LENOIR : 143n
 LÉONARD : 217, 469
 LÉONE : 41, 330, 335
 LENEPVEU Charles (1840-1910) : 327
 LERNO Pierre : 216, 467, 469
 LEROUX Émilienne : 12n, 608
 LEROUX Jacques (1896-1964) : 15, 202
 LESAGE Pierre-Alexis (1872-1932) : 52n, 70
 LESBATS Roger (1899-19..) : 61, 97n, 110, 226, 291n, 294, 296, 298, 305n, 319, 326n, 328, 328n, 336, 338n
 LEVADÉ Charles-Gaston (1869-1948) : 331
 LÉVY André : 194
 LÉVY Germaine : 216, 219, 466
 LÉVY Yvonne : 219, 462
 LEWILL : 137n
 LIADOV Anatoli (1855-1914) : 254
 Kikimora : 254
 LINDENLAUD Théodore : 127
 LINGER Gaston : 253
 LISZT Franz (1811-1886) : 52, 303n, 306, 306n, 308n, 359, 366, 366n
 Grande Fantaisie hongroise pour piano et orchestre : 252
 Fantaisie sur des mélodies populaires hongroises : 192
 Les Idéals : 487
 La Légende de sainte Élisabeth : 252, 258n
 Les Préludes : 252, 486
 LOICQ Léon (1894-19..) : 56, 56n, 57n, 110n, 178, 183n, 188n, 426, 459
 LONATI Albert (1875-1929) : 17n, 43n, 291n, 329, 330, 331, 331n, 332, 332n, 333, 333n, 334, 334n, 335, 335n, 338, 342, 342n, 343, 373
 LONGÉPÉE Armand (1880-1971) : 41, 215, 461
 LOTTORF Ernst : 138n, 258n, 138
 LOUBET Émile (1838-1929) : 13
 LUBIN Germaine (1890-1979) : 196n, 198, 451, 455
 LULLI Jean-Baptiste (1632-1687)
 Armide : 53
 Au clair de la lune : 492
 LYON Alfred : 138n

M

- MAGALOFF Nikita (1912-1992) : 346
MAGDELAINE Françoise : 216, 454, 466
MAGDELAINE Jacques : 139n, 193, 193n, 416
MAGNARD Albéric (1865-1914) : 271, 272, 338n
MAHLER Gustav ((1860-1911) : 253, 253n, 279
MAHOT Augustin (1854-1936) : 21, 22, 22n, 35, 50n, 70, 201, 201n, 323, 386, 412, 417, 481
MAKI Tsungdo : 146, 453
MAINGUENEAU Louis (1884-1950) : 15
MAINGUET Maurice : 216, 473
MALHAIRE Henriette : 215, 465
MALHERBE Charles : 125, 431-433
MALVAULT Jean : 352n, 356
MANCEAU (1860-19..) : 28n
MANDEL Georges (1885-1944) : 164n, 167
MANFRET Paul : 327
MANTE : 41, 220
MAQUET Suzanne : 181
MARAFFY de PALFREY Guy : 208
MARCHAL Céleste (18..-1944) : 159n
MARÉCHAL Hervé : 333, 608
MARÉCHAL Maurice (1892-1964) : 356, 357, 610
MARINETTI : 231
MARIOTTE Antoine (1875-1944) : 313n
MARLÈNE voir Dietrich : 149n, 436
MARSICK Pierre (1847-1924) : 16
MARTIN Henri : 168, 168n, 170, 284, 285
MARTIN Louis (1907-1978) : 166, 282n, 315, 317n, 338, 339, 339n, 340, 340n, 341, 341n, 345, 366, 368, 442, 586-588
MARTIN Mme : 473
MARTINEAU Mme : 151
MARTINEAU Paul (1890-1915) : 340
MARTINI Jean-Paul Egide (1741-1816) : 331
 Plaisir d'amour : 158, 280
MARX Jean (1894-1944) : 86, 139n, 190-192, 412, 454
MARY Georges : 172n, 195n, 485, 486
MASSART : 330
MASSÉ Victor (1822-1884)
 Galathée, air de la paresse : 588
 Les Noces de Jeannette, extraits : 588
MASSENET Jules (1842-1912) : 345n
 Les Érinnyes, fragments : 586
 Scènes alsaciennes : 587

MATHIEU Théodore (18.-1957) : 155
 MAUGAT Emmanuel : 69, 70, 413, 417
 MAUVERNAY : 54
 MEER van der : 171n
 MELLOTT-JOUBERT : 196n
 MENDELSSOHN Felix (1809-1847) : 157, 236n, 313n, 345n, 352n,
 Concerto pour violon n°2 op. 64 en mi mineur : 189
 MERCKEL Henry (1897-1969) : 356
 MESLET Lucie : 216, 220, 464
 MESSAGER André (1853-1929) : 108, 187n, 196n, 205, 213n, 252n, 587, 588
 Isoline : ballet, 147
 MESSIAEN Olivier (1908-1992) : 16
 MEYERBEER Giacomo (18791-1864) : 277
 MICHENEAU : 220, 472
 MIGNAN Édouard (1884-1969) : 166, 331, 442
 MIGNÉ Maurice : 216, 468
 MIGNON-MASSART : 63
 MIGOT Georges (1891-1976) : 135, 146, 146n, 159n, 164n, 170n, 234, 265n, 268, 284,
 284n, 374, 405, 446,
 Cloche d'aube : 265, 267n, 446, 447
 Double chœur : 265
 Hagoromo : 119n, 146, 253, 265
 MILHAUD Darius (1892-1974) : 55n, 68n, 139, 164n, 167n, 176, 195n, 209n, 234,
 251n, 267, 311n, 314n, 316, 316n, 611
 Christophe Colomb : 62n, 93n, 109, 121n, 138, 139n, 204n, 208, 209, 211, 211n,
 213, 213n, 225n, 267-270, 267n-270n, 291n, 316, 316n, 374, 405, 444, 450
 MILLIET Paul (1855-1924) : 121n
 MINÇON Lucien : 216, 220
 MINÇON Odette : 351n
 MISTINGUETT, alias Jeanne Florentine Bourgeois (1875-1956) : 149n, 150, 435
 MITROPOULOS Dimitri (1896-1960) : 72, 86, 178, 238, 299, 299n, 404, 433, 460
 MIVIELLE : 220, 471n
 MOCKERS François (1859-19..) : 97n, 125, 204, 266n, 292, 294-296, 295n, 297n, 298,
 300n, 301n, 302, 302n, 303n, 306n, 308n, 312n, 313, 313n, 314, 314n 316n, 317n, 318,
 318n, 340n, 473
 MOIGNO Bernard : 215, 461
 MONNIER Jules (1865-19..) : 70, 205n
 MONTEUX Pierre (1875-1954) : 61n, 62n, 110, 139, 144, 145, 175, 178, 179, 187,
 187n, 210, 229n, 267, 267n, 268, 269, 269n, 270n, 280n, 321n, 405, 427
 MONTEVERDI Claudio (1567-1643) : 22, 25, 26, 27, 45, 54, 121n, 199, 200, 278, 300,
 402, 426, 480
 MONTJOVET Jeanne (18.-19..) : 56n, 195, 195n, 198n, 199, 250, 280n, 451, 455, 457,
 458, 483, 486, 487
 MONTPELLIER Louis : 170
 MONTPELLIER Pierre : 55n, 171n-173n, 194n, 259n
 MOREAU : 101, 469

MOREAU Fernand : 203, 204, 226, 390
 MOREAU Gustave (1826-1898) : 123, 429, 430
 MOREAU J.M. le jeune : 430
 MOREAU Léon : 19, 53
 MOREAU Melle : 466
 MOREAU-VIGNER : 413, 417
 MOUSSORGSKY Modeste (1839-1881) : 37, 232, 254
 Boris Godounov, extraits : 255, 315n
 Chanson de la puce de Mephistopheles : 198, 199, 255
 Chants et danses de la mort : 255
 Les Enfantines, Kallistrata : 198, 255
 La Foire de Sorotchintzy, extraits : 198, 199, 255, 259
 Hopak : 484, 585
 Josué : 255
 La Khovantchina, Introduction : 255
 Les Tableaux d'une exposition, orchestration de Maurice Ravel : 255
 MOYSAN Charles : 143, 159, 489, 490, 491, 493-496, 205n,
 MOZART Wolfgang Amadeus (1756-1791) : 37, 45, 52, 104n, 124, 138n, 232, 233,
 242, 243, 301, 310n, 331, 340, 344, 359, 366, 366n, 369, 387, 445-447
 La Clemenzia di Tito [La Clémence de Tius] K. 621, Ouverture : 243
 Concerto pour piano n°16 K. 451 en ré majeur : 192
 Concerto pour piano n°20 K. 466 en ré majeur : 366
 Concerto pour piano K. 466 en ré mineur : 243
 Concerto pour violon n°5 K. 219 en la majeur : 190, 243, 366
 Concerto pour violon n°6 K. 268 en mi bémol majeur : 192, 243, 366
 Don Giovanni K. 527, Ouverture : 52, 243, 366, 487
 Eine kleine Nachtmusik [Une Petite Musique de nuit] Sérénade n°13 K. 525 en
 sol majeur : 243
 Les Noces de Figaro K. 492, extraits : 157, 586-588, 402, 486, 585-587
 Requiem : 125, 125n, 143, 143n, 144n, 218n, 242, 301, 449
 Rondo pour piano et orchestre K. 382 en ré majeur : 193, 243
 Sonate pour piano et violon K. 379 en sol majeur : 366
 Symphonie n°35 K; 385 en ré majeur : 366
 Symphonie n°36 « Linz » K. 425 en ut majeur : 243
 Symphonie n°39 K. 543 en mi bémol majeur : 243, 366
 Symphonie n°40 K. 550 en sol mineur : 243, 366, 369, 586-588
 Symphonie n°41 K. 551 en ut majeur : 366
 Die Zauberflöte [La Flûte enchantée] K. 620 : 327, 402, 588
 MULE Marcel (1901-2001) : 356
 MULLER Paul (1887-1954) : 32n, 41, 112n, 190-192, 194, 217, 219, 247, 332, 349n,
 350n
 MUNCH Charles (1891-1968) : 125n, 172n, 178, 405, 427, 460
 MURANO Charles : 48n, 250, 274n, 453, 456
 MUSSOLINI Benito (1883-1945) : 66, 66n, 136, 140, 140n, 148n

N

NAPIERKOWSKA Stacia (1891-1945) : 145, 145n, 173n, 455
NAPRAVNIK Eduard (1839-1916) : 157
NARÇON Armand (1864-1944) : 172n, 453, 486
NAUX Marie-Louise : 151
NEVEU René : 216, 469
NICOL Alfred : 217, 466
NIETZSCHE Friedrich (1844-1900) : 319n
NIKISCH Arthur (1849-1919) : 24, 24n
NOBLE Fabien : 226n

O

OBERFELD Casimir (1903-1945) : 149n, 150
OBEY André (1892-1975) : 162n
ODETTE : 113n
ODION : 20n, 295n
OFFENBACH Jacques (1819-1880) : 166, 443, 487, 492
OLLONE (d') Max (1875-1959) : 49, 72, 178, 311n, 457
 Les Amants de Rimini : 487
 Le Retour (drame lyrique), extraits : 265
ONILLON Joseph : 57n
ORRION Henri (1891-1971) : 94n, 219
OUVRARD Gaston (1890-1981) : 156n
OXLEY Sir : 72, 405

P

PADILLA Jose (1889-1960)
 El Relicario : 150
PAGANINI Nicolo (1782-1840) : 587
PAGEOT Auguste (1884-1962) : 78, 80n, 176n, 208
PAGEOT Eugène : 413, 417
PALESTRINA Giovanni Pierluigi (1525-1594)
 Peccantem me quotidie : 482
PALFREY voir Maraffy de Palfrey
PANNEAU Francis (1876-19..) : 205n
PANZERA Charles (1896-1976) : 130n, 199, 302n, 346, 426, 453, 457, 458
PAOLO voir Backmann : 48n, 131n, 133n, 174, 174n, 189n, 210n, 229n, 235n, 238,
262n, 294, 294n, 298n, 301n, 305n, 306n, 313n, 315n, 326, 333n,
PARAY Paul (1886-1979) : 18n, 71n, 112n, 130n, 161, 178, 179, 184, 212n, 248, 302n,
404, 457, 458
PARIS Joseph (1844-19..) : 11

PASCAL Antoine (1874-1962) : 217, 220, 469
 PASDELOUP Jules (1819-1887) : 5, 22, 29n, 83, 84, 110n, 118n, 174, 179, 181, 187n, 193n, 194, 245n, 285, 336n, 345, 345n, 390, 404, 612
 PASQUIER : 220
 PASQUIER Danielle : 436
 PASQUIER Melle : 41
 PASQUIER Mme : 220, 461
 PASQUINI Bernardo (1637-1710)
 J'ai l'âme en peine : 53
 PATELLIÈRE Louis de la : 53, 453, 458, 480
 PÉGUY Charles (1873-1914) : 265, 314
 PELLENC Maurice (1897-1972) : 167
 PELTEBURG Mia : 194n
 PÉREZ : 20n
 PERGOLESE Giovanni Battista (1710-1736)
 « *Tre giorni son che Nina* », Aria transcrite par S. Lee pour violoncelle et piano : 192
 PERRAUD : 469
 PERROT : 219, 463
 PERSIGAN Victor (1886-1969) : 41, 215, 219, 461
 PETIT Georges (1883-1960) : 96n
 PFITZNER Hans (1869-1949) : 310n
 PHILIPPART Renée (1905-1993) : 346
 PHILIPPOT Jean (1901-1995) : 94n, 162n
 PICARD : 204n, 413
 PICASSO Pablo (1881-1973) : 287n
 PICRATE : 155, 294
 PIÉDELEU Jules (1841-1912) : 334
 PIERNÉ Gabriel (1963-1937) : 67n, 72, 86, 138, 148, 148n, 151, 151n, 155, 171n, 178, 179, 184, 187n, 196, 196n, 197n, 211n, 218n, 229n, 234, 264, 313, 321, 321n, 347, 387, 390, 427, 433, 455, 456
 L'An mil : 213, 265, 313n, 390
 Les Enfants à Bethléem : 196, 211, 265
 Fantaisie basque : 193, 265
 Paysages franciscains extraits : 226n, 265, 275, 313n
 Saint François d'Assise : 265
 PLANCHOT Guy : 216, 367, 470
 PLANQUETTE Robert (1848-1903)
 Les Cloches de Corneville, extraits : 492, 495
 POINCARÉ Raymond (1860-1934) : 13
 POLIGNAC princesse Edmond de, voir Singer : 25, 25n
 POLLAIN Fernand (1879-1955) : 112n, 190-192, 454, 456
 PONS Georgette (1908-19..) : 467
 PORTIER Pierre abbé (18..-1931) : 78n, 336, 339, 414, 417
 PORTIER Mme : 483
 POSSOLO : 66n

PÔTÉ Maurice (1921-1995) : 3, 3n, 122
 POTIRON : 46, 46n
 POULENC Francis (1899-1963) : 271, 271n, 610
 Le Bestiaire : 311
 PRAX général : 206n, 388
 PRODHOMME Jacques-Gabriel (1871-1953) : 432
 PROKOFIEV Sergueï (1891-1953) : 216, 254, 310n, 317n
 Chout, suite de ballets : 255
 L'Amour des trois oranges, extraits : 317, 317n, 255
 PROVENSAL : 339n
 PUCCINI Giacomo (1858-1924)
 Madame Butterfly, extraits : 586
 PULLMAN Szymon (1890-1942) : 66n, 178, 179n, 303, 427
 PURCELL Henry (1659-1695) : 427

R

RAALTE Albert van (1890-1952) : 55, 55n, 63n, 72, 178, 179, 186, 188n, 204n, 210n, 212n, 213n, 237n, 238n, 240-242, 240n, 242n, 245n, 244-246, 251, 258n, 259n, 274n, 275-278, 276n, 277n, 278n, 405, 427, 477
 RABAUD Henri (1873-1949) : 45, 72, 185n, 347, 387, 402, 586
 La Procession nocturne : 157
 RACHET Émile : 43, 44n
 RACHMANINOV Sergueï (1873-1943) : 254
 Les Cloches : 254, 255, 310
 RAMBAUD : 41, 471
 RAMEAU Jean-Philippe (1683-1764) : 27, 37, 45, 387
 Castor et Pollux, extraits : 402, 486
 Hippolyte et Aricie : 25-27, 480, 483
 Hippolyte et Aricie, extrait ; hymne à la nuit : 448, 490
 RANSE Marc de (1881-1951)
 Malbrough : 158, 489
 RAPHAËL Gunter (1903-1960) : 310n
 RAULIN Suzanne : 215, 462, 463
 RAUSKI François Joseph (1837-1910) : 140, 496
 RAVEAU Alice (1884-1945) : 356
 RAVEL Maurice (1875-1937) : 37, 155, 187n, 193n, 234, 236n, 255, 264, 269n, 272, 275, 275n, 310n, 311n, 312, 312n, 313, 313n, 344, 359, 362, 364, 445, 446, 611
 Alborada del Gracioso : 485
 Le Boléro : 271, 273, 364
 Chansons populaires grecques : 364
 L'Enfant et les sortilèges : 275, 312
 Jeux d'eau : 364, 485
 Ma Mère l'oye : 364
 Pavane pour une infante défunte : 586

Rhapsodie espagnole : 364
Shéhérazade, La flûte enchantée : 364
Le Tombeau de Couperin : 364
Trois chansons ; version pour orchestre di camera de Malcom Holmès : 445-447
Tzigane : 311n, 364
La Valse : 313, 313n364
Vocalise-étude en forme de habanera, transcription pour violoncelle et piano :
 364
 RAYBOULD Clarence : 72, 140, 359, 405, 427
 RAYNAL Marcel (1895-19..) : 356
 RAZIGADE Georges (1876-1947) : 331
 REDER Jan : 196, 196n, 453, 483
 REGER Max (1873-1904) : 238, 446, 522
 RENAUD de SPAIS Émile : 331-333, 332n
 REUSCHEL Maurice (1880-1968) : 322
 RÉZEAU : 70
 RHENE-BATON (voir BATON)
 RIBRAC : 154, 156n, 285n
 RICARD Paul : 113n
 RICHARD : 204n
 RICORDI : 66, 66n, 140
 RIDOUX : 465
 RIDOUX Lucienne : 216, 464
 RIDOUX-VIARD : 462
 RIEMANN Hugo (1849-1919) : 24
 RIMSKIJ-KORSAKOV Nicolaï (1844-1908) : 37, 135n, 232, 254, 344, 372
 Capriccio espagnol : 255, 296n
 Les Contes du tsar Saltan, extrait, *Le Vol du bourdon* : 255
 Le Coq d'or, suite pour orchestre, extraits : 255
 Doubinouchka, Chanson populaire russe : 255
 La Grande Pâque russe, op. 36 : 255
 La Nuit de mai, chanson de Levko : 199, 255
 Sadko, extraits : 198, 199, 255
 Sheherazade : 192, 255, 271n, 484
 Snegourotchka : 57n, 107, 160, 286, 497, 498
 RIOM Charles : 215, 417, 461
 RIOM Maurice : 417
 RIOM Mme : 465
 RIOM Roger : 417
 RIPOCHE Étienne : 217, 467
 ROCHARD : 41, 216, 220, 470
 RODRIGO Joaquin (1901-1999) : 256, 444, 446, 447
 Zarabanda lejana : 256
 RODRIGUEZ Christine : 607
 ROGER-DUCASSE Jean (1873-1954)
 Le Jardin de Marguerite : 236n, 311n

Villanelle : 157
 ROLAND-MANUEL (Roland Alexis Manuel Lévy dit) (1891-1966) : 270
 RONDEAU : 469
 RONDEAU Gaétan (1873-1971) : 6n, 94n, 162n, 414
 RONDEAU madame Gaétan : 162n, 168n, 207n
 RONDEAUX : 468
 RONDENET André : 216, 468
 ROOSEVELT Hilda : 199, 263, 298, 452, 457
 ROPARTZ Guy (1864-1955) : 72, 130n
 La Fleur d'or : 486
 La Mer : 199
 ROSARIO Mitsa : 16
 ROSAY Georges : 140, 496
 ROSETTI Dante-Gabriel (1828-1882) : 121n, 511
 ROSSINI Giacomo (1792-1868) : 331
 Le Barbier de Séville, extraits : 585, 587, 588
 Guillaume Tell, Ouverture : 587
 Stabat Mater : 337
 ROUAUD Théophile (1880-19..) : 205n
 ROUCHE Louis (1884-1934) : 21, 30, 58n, 65, 65n, 125, 139n, 209n, 212n, 236, 294, 295, 298n, 321n, 390, 414, 432, 433
 ROUCHÉ Jacques (1862-1957) : 196n, 209, 402
 ROUGÉ : 588
 ROUGÉ Mme : 462
 ROUGÉ-BOGUE : 142, 142n, 152n, 348n
 ROUGET de L'ISLE Claude-Joseph (1760-1836), Berlioz (H.)
 La Marseillaise : 481, 482
 ROUSSE Joseph (1872-19..) : 33, 34, 101, 121, 151, 226, 226n, 340, 345n, 385, 390, 472, 482, 483
 ROUSSEL Albert (1869-1937) : 21, 30, 62n, 66n, 64, 86, 110, 112n, 124, 141n, 155, 167, 167n, 185, 209, 210, 214n, 234, 236n, 264, 305n, 309n, 311n, 316, 316n, 319n, 344, 372, 389, 390, 404, 429
 Évocations : 265, 316n
 Le Festin de l'araignée : 305n
 Psaume LXXX : 258n, 311n, 316, 316n, 374, 449
 Sinfonietta : 444
 ROUX Lina : 215, 465
 ROY Roger (1906-19..) : 63, 295n
 RUBINSTEIN Ida (1883-1960) : 263, 312

S

SAINCLAIRE Florence Willis : 48
 SAINT-DO : 162n
 SAINT-SAENS Camille (1835-1921) : 29, 132, 234, 308n, 359, 361, 427

Caprice-valse : 446
Le Carnaval des animaux : 362, 587
Concerto pour piano n°4 op. 44 en ut mineur : 362
Concerto pour violon n°3 op. 61 en si mineur : 192, 193n
Concerto pour violoncelle n°1 op. 33 en la mineur : 362
Danse macabre : 586, 588
Le Déluge, Prélude : 489
Étude en forme de valse : 362
Havanaise op. 83 en mi majeur : 362
Henri VIII : 29n, 28, 63n
Introduction et rondo capriccioso op. 28 en la mineur : 362
Javotte : 305n
La Jeunesse d'Hercule : 487
Marche héroïque op. 34 en mi bémol majeur : 281n, 347, 481, 490, 586, 587
La Princesse jaune, Ouverture : 157
Le Rouet d'Omphale : 135
Samson et Dalila : 91, 107, 119, 135, 160, 286, 497, 586
Suite algérienne, op. 60 : 362, 587
Symphonie n°3 op. 78 en do mineur : 362
Wedding cake : 446, 447
SAIVIN Maurice (1892-19..) : 60n, 217, 220, 350, 468
SALABERT Francis (1853-1922) : 443
 Le Mariage de Mickey : 147, 490
 Le Paradis des valse : 345n
SALIÈRES François : 295, 295n, 296n
SALIÈRES Jeanne voir Seltifer : 294, 296, 296n
SAMAIN Albert (1858-1900) : 266, 266n
SAMAZEUILH Gustave (1877-1967) : 252n
SARRADIN : 467
SARRADIN Paul-Émile (1825-1909) : 12
SAUER Emil von (1862-1942) : 16
SAUNIER : 114n, 127
SAUPIQUET : 157n
SCHELLING Ernest (1876-1939) : 26
SCHERK Gustave : 240n
SCHMIDT commandant : 324
SCHMITT Florent (1870-1958) : 72, 196n, 212n, 257n, 310n, 311n, 315, 315n, 316, 340
 Motets : 311n
 Oriane : 55n
 Psaume XLVI : 212
 Salammbô, troisième suite pour chœurs et orchestre : 132n, 315
SCHÖNBERG Arnold (1874-1951) : 311
 Kammersymphonie : 311n
SCHUBERT Franz (1797-1828)
 Marguerite au rouet, orchestration de J. de la Tombelle : 199

Moment musical : 450
Le Roi des aulnes D 328 : 53, 199, 259n
Rosamunde D 787, Ouverture : 489
Sérénade : 490
Le Sosie, orchestration de Camille Chevillard : 199
Symphonie n°8 « inachevée » D 759 en *si* mineur : 53, 157, 484, 489
Vision, orchestration de Camille Chevillard : 199
SCHUMANN : 193n
SCHUMANN Robert (1810-1856) : 37, 53, 125n, 143, 255n, 305, 387, 476,
A ma fiancée : 53
Concerto pour piano op. 54 en *la* mineur : 192, 246, 346n
Concerto pour violoncelle op. 129 en *la* mineur : 192, 246
Scenen aus Goethes Faust [Scènes du Faust de Goethe] : 123n, 188, 205, 213n,
305, 305n, 327, 328n
Symphonie n°4 op. 120 en *ré* mineur : 246
SCHWEITZER Albert (1875-1965) : 238n
SCHWOB Marcel (1867-1905) : 118n, 387
SCLARESKY Monique : 13n, 17n
SEBASTIAN Georges (1903-1989) : 170
SECHIARI Pierre (1877-1932) : 179, 219n, 404, 431, 456
SEGOND : 258n
SELTIFER, alias Jeanne Destranges (1885-1988) : 64, 108n, 125, 127n, 139n, 146,
149n, 151n, 152n, 153n, 155, 155n, 163n, 180n, 181n, 210, 223n, 232n, 246, 248, 252,
252n, 253n, 256n, 266n, 269, 269n, 274n, 278, 294, 296, 296n, 297, 299, 303n, 307,
308, 310, 312n, 313-315, 316n, 317n, 318, 318n, 319n, 333n, 339n, 340, 341n, 352n
SELVA Blanche (1884-1942) : 17, 27, 27n, 201, 480
SÉNART Maurice : 258
SERIEYX Auguste (1865-1949) : 154n
SEVERAC Déodat de (1872-1921) : 2n
SEYFFERT : 241n
SHAW F. : 121n
SILVERA Dolores de (1891-19..) : 132n, 199, 258n, 259n, 452, 455
SIMON Jules : 415, 416
SIMON Yannick : 2n, 91n, 101n, 112n, 274n, 306n, 336n, 612
SINGER Winnaretta (1865-1943) : 25n
SMETANA Bedrich (1824-1884)
La Fiancée vendue, Ouverture : 586
SOMIN Guy : 27n
SORDET Dominique : 127
SOREL Cécile (1873-1966) : 63n, 436
SOURDILLE : 70, 415, 418
SOUSA John Philip (1854-1932) : 140, 492-494, 496
SPAANDERMAN Jaap (1896-1952) : 179, 183n, 426
SPAHN Adolph
Viens Poupoule : 156n
STAATS Léo (1877-1952) : 170n

STARAM Walther (1876-1933) : 60, 72, 131n, 132n, 179, 184, 312n, 404, 426, 458
 STERK Wilhem (1880-1945) : 148n
 STRAUSS Johann (1804-1849) : 166, 172n
 Aimer, boire et chanter : 588
 La Chauve-souris, Ouverture : 585
 Le Beau Danube bleu : 281, 443, 492, 495
 Rêve de printemps : 588
 Valse impériale : 587
 STRAUSS Richard (1864-1949) : 52, 253, 310, 315, 319, 319n, 328
 Le Chevalier à la rose, extraits : 586
 Don Juan : 319
 Je cache mon amour : 52
 Mort et transfiguration : 319
 Till Eulenspiegel : 319n, 328n
 STRAVINSKY Igor (1882-1971) : 254, 310n, 314n, 317n, 318n, 119, 612
 Les Abeilles : 170
 L'Oiseau de feu : 254
 STRONY Charles : 343n
 SUBLET : 220
 SUSCINIO Jean : 172n, 182, 195n, 453, 455, 456
 SZERING Henryk (1918-1988) : 356
 SZYFER Joseph (1887-1947) : 95, 162n, 163n, 179, 248n, 288n, 353

T

TAGLIAFERRO Magda (1893-1986) : 190n, 191, 192, 426, 446, 454, 459
 TAILLEFERRE Germaine (1892-1983) : 311n
 TANSMAN Alexandre (1897-1986)
 Triptyque : 446
 TARDY A. : 70
 TARJUS Blanche (1932-19..) : 356
 TARIS (1876-19..) : 217, 471
 TARTINI Giuseppe (1692-1770)
 Andante pour violon : 53
 TCHAIKOVSKY Piotr-Illitch (1840-1893) : 255n
 Capriccio espagnol : 586
 Symphonie n°6 « Pathétique » : 255
 TENNIN La : 135
 TENROC Charles : 125, 431
 TERESINA (Teresa Maria Margherita dite Teresa NEGRI) (1879-1974) : 172n
 TERVES Eugène de : 31, 32, 32n, 39, 396
 THÉRY Jacques : 325, 325n
 THÉVENOT Albert : 58, 208, 268n, 458
 THIBAUD Jacques (1880-1953) : 16, 190-192, 193n, 194, 298n, 454, 455
 THIBOUVILLE-LAMY : 122n

THILLOIS : 32n
 THOMAS Georg Hugo Kurt (1904-1973) : 309n
 THYS : 196n
 TIERSOT Julien (1857-1936) : 158, 281, 489-491, 493, 494, 496
 TOMBELLE Fernand de (1854-1928) : 246, 505
 TOMMASINI Vincenzo (1878-1950) : 311n
 TORQUAT de : 287n
 TORTELIER Paul (1914-1990) : 356, 612
 TOUCHE François (1872-1937) : 455
 TOULET Gabriel : 219, 467
 TOULET Marcel : 41, 219, 461
 TOUMANOVA Tamara (1919-1996) : 173n, 174n
 TOURNEMIRE Charles (1870-1939) : 36, 72, 125, 179, 188, 194, 194n, 265, 298n, 321, 321n, 385
 TRAJIN Lucienne : 86, 196n, 197n, 452, 460
 TRÉCAN : 142n
 TRÉVI José de (1890-1958) : 120n, 453
 TRISTAN Marcel (1876-19..) : 41, 217, 219, 467
 TROUARD Raymond (1916-2008) : 356
 TURBA-RABIER Odette (1910-2000) : 161, 452, 497
 TURCAUD Michel : 15, 17, 27, 28, 34, 55n, 201, 202, 385, 480, 482
 TURINA Joaquin (1882-1949) : 256, 444
 La Procecion del Rocio (La Procession du Rocio) : 256

U

UDINE Jean d' (1870-1938) : 153n
 UTILE Pauline-Isabelle (1830-1922) : 12n

V

VALLAS Léon (1879-1956) : 210, 249, 249n, 262
 VALLÉE Jane : 17, 52, 52n, 53, 70, 452, 480-483
 VALMALÈTE Charles de : 126n
 VALMALÈTE Mme de : 110n
 VALMALÈTE Marcel de : 58n, 121n, 137n
 VARIGNY Charles Crosnier de (1829-1899) : 319n
 VARNIER : 219, 463
 VASSE Francine (1881-1966) : 138n, 459
 VAUBOURGOIN Marc (1907-1983) : 63, 142, 229, 330, 346, 349-353, 359n-353n, 356, 367, 378, 599
 Impressions de Cornouaille : 586
 VEIL Gaston (1868-1947) : 32n, 41, 80n, 94n, 292, 322, 388,
 VENTURA Ray (1908-1979) : 121n, 149n

VERDI Giuseppe (1813-1901) :
 Requiem : 85, 141n, 144, 185, 274n, 427
 Rigoletto, air de Gilda : 587
 VERMEIL Léon : 125, 434
 VÉRON : 151, 153n
 VÉRONÈSE Paul (1526-1588) : 120n, 428
 VHITA Madeleine : 195n
 VIEILLES CAZES Pierre : 137n
 VIEIL Félix (1858-19..) : 205n
 VIERNE Louis (1870-1937) : 72
 VIEUX Françoise : 435, 570
 VILLA Gaston (1863-1948) : 453, 456, 483, 485, 486, 505
 VILLA Pierre : 216, 466
 VILLA-LOBOS Heitor (1887-1959) : 257n, 318, 318n, 610, 612
 Choros n°10, extrait, Sérénade : 257, 449
 VILLARD Odette : 151n, 278n,
 VILLARELLE : 172n
 VILLEFRANCK Henri (1849-19..) : 15
 VILLOT Alice : 25, 25n
 VINES Ricardo (1875-1943) : 38n
 VITTORIA (VICTORIA) Tomas Luis de (1548-1611) : 36
 O vos omnes : 482, 485
 VIVALDI Antonio (1678-1741) : 340
 Concerto pour violoncelle n°5 : 444
 VIVIANE : 135, 507
 VUILLEMIN Louis (1879-1929) : 182, 182n, 234, 266, 267, 271, 340, 345n, 390, 432
 En Kerneo : 267, 271
 Quatre danses op. 16 : 267
 Trois danses pour orchestre : 267
 VUILLEMIN-DIDION Charles (1848-1939) : 15, 121n, 122n, 480
 VUILLERMOZ Émile (1878-1960) : 210n, 270, 390

W

WAGNER Richard (1813-1883) : 5, 6, 15, 29n, 87, 113, 124, 125n, 131n, 132n, 142, 164n, 232, 249, 250-252, 250n, -252n, 255n, 270, 281, 296, 301n, 306-308, 306n-308n, 310n, 311n, 315n, 319, 319n, 320, 344, 346, 359, 374, 387, 428, 476, 608
 Chant d'amour : 199
 Der fliegende Holländer [Le Vaisseau fantôme], extraits : 250, 585
 Götterdämmerung [Le Crépuscule des dieux], extraits : 250
 Lohengrin, extraits : 199, 250, 585
 Die Meistersinger von Nürnberg [Les Maîtres chanteurs de Nuremberg], extraits : 271n

Parsifal : 131, 205, 214, 250, 481, 487
Rienzi : 585
Siegfried Idyll : 251
Tannhäuser : 251, 490
Tristan und Isolde, extraits : 199, 200, 251, 480
Die Walküre [La Walkyrie], extraits : 131n, 205n, 487, 585
Wesendock Lieder, extraits, 198, 250, 259
WAGUE Georges (1874-1965) : 285
WALTER-BOER Coenraad Lodewijk (1891-1984) : 64, 65n, 72, 138n, 179, 404, 459
WALTER-VILLA Magdeleine : 452, 457, 483, 485, 508
WARROT Marie-Aimée (1915-1971) : 356
WATTO Mathilde (1870-1964) : 285n, 349n
WEBER Carl Maria von (1786-1826) : 247
 L'Invitation à la valse : 587
WEILL Roger : 148n
WEINGAERTNER Henri (1849-1922) : 72, 323
WEINGARTNER Félix (1863-1942) : 24, 140, 140n, 211n, 213n, 221n, 303
WESLEY Samuel Sebastian : 166, 443
WEYNANDT Maurice (1892-1961) : 86, 99, 195n-197n, 197, 208, 453, 457, 459, 460
WIDOR Charles-Marie (1844-1937) : 327, 347, 351
WIENIAWSKI Henryk (1835-1880)
 Polonaise : 192, 255
WILHEM : 484
WILLEMETZ Albert (1887-1964) : 149n, 150
WILLIAMS Ralph Vaughan (1872-1958) : 190
WILLY Johannes : 86, 138, 138n, 453, 460
WITKOWSKI Georges-Martin (1867-1943) : 2, 2n, 54, 174n, 179, 214, 226, 226n, 232, 233n, 246, 249n, 253, 256, 262, 271, 279, 338n, 405, 457, 608, 609
WOLFF Albert (1884-1970) : 55n, 56, 56n, 63n, 86, 91n, 110, 110n, 117n, 118, 127n, 132n, 141n, 146n, 152, 155, 155n, 164n, 168n, 175n, 176, 179, 182n, 188n, 196n, 210, 210n, 211n, 225n, 275n, 278, 278n, 279n, 340n, 372, 390, 404, 426, 427, 433, 437, 449, 450, 458, 459
WURMSER : 6
WYSEWA Théodore de (1863-1917) : 302n

Y

YSAÏE Eugène (1858-1931) : 6, 26
YSAÏE Théo : 6
YVAIN Maurice (1891-1965) : 166, 313
 Fantaisie sur Kaiubas : 443

Z

ZIMMERMANN Marius (1888-1977) : 281, 492

Table des matières

INTRODUCTION	1
PREMIÈRE PARTIE :	11
LA SCHOLA DE NANTES, UN PROJET LONGUEMENT MÛRI	
Chapitre 1 : Nantes à la veille de la Première Guerre mondiale	11
Nantes au début du XX ^e siècle, une ville prospère	11
La vie artistique nantaise	13
L'enseignement musical	19
Chanter en chœur	20
Chapitre 2 : La Schola avant la Schola	21
L'Association Nantaise des Grands Concerts	23
Les balbutiements de la Schola	26
La fondation de la Schola Cantorum	29
Une rivalité ?	30
Marguerite Le Meignen s'impose de plus en plus	31
Schola et orchestre pendant la Première Guerre mondiale	33
Les projets de Marguerite Le Meignen	41
Chapitre 3 : Portrait de Marguerite Le Meignen	50
Un salon d'amateurs	51
Du salon à la scène	54
La Schola, sa vraie famille ?	57
Un caractère bien trempé	61
Socialiste ?	65
Une fin de vie difficile	67
DEUXIÈME PARTIE :	69
UNE SOLIDE ORGANISATION	
Chapitre 1 : Organisation et fonctionnement	69
Organisation	69
Fonctionnement	73
<i>Recettes</i>	73
<i>Dépenses</i>	98
Une activité erratique	108
Chapitre 2 : Communiquer et informer	112
L'affichage	112
Le rôle de la presse	114
Les programmes de salle	118

TROISIÈME PARTIE :	129
CONSTRUIRE DES PROGRAMMES	
Chapitre 1 : Le répertoire et sa réception	129
Critères de choix des programmes	129
Héros et héroïnes	133
La question politique	135
Des contenus de spectacles variés	141
<i>Les concerts d'hiver</i>	141
<i>La danse</i>	144
<i>Faire chanter les enfants</i>	150
<i>Innover à tout prix</i>	154
<i>Les concerts d'été</i>	157
<i>La tentation de la mise en scène</i>	159
La radio	164
Chapitre 2 : Chefs d'orchestre et solistes, chœurs et orchestre	170
Recruter des interprètes	170
Les chefs d'orchestre	174
Les solistes	189
Les chœurs	200
L'orchestre	214
QUATRIÈME PARTIE :	229
LES CONCERTS, LES COMPOSITEURS ET LEURS ŒUVRES	
Chapitre 1 : Les concerts d'hiver	229
<i>Notre père Bach</i>	235
<i>Autres compositeurs allemands du XVIII^e siècle</i>	242
<i>La forte présence de Beethoven</i>	243
<i>Quatre romantiques allemands</i>	246
<i>Un romantique français, Berlioz</i>	247
<i>Wagner</i>	249
<i>Compositeurs allemands de la fin du XIX^e siècle</i>	252
<i>Les écoles nationales</i>	254
<i>Traductions et textes chantés dans la langue vernaculaire</i>	258
<i>Musique française</i>	260
<i>À l'écoute des auditeurs</i>	271
<i>Les coupures et les adaptations</i>	274
Chapitre 2 : Les concerts d'été	280

CINQUIÈME PARTIE :	291
LE PUBLIC	
La presse nantaise et la Schola Cantorum	291
Chapitre 1 : Les journaux et leurs chroniqueurs	292
Chapitre 2 : Les jugements des critiques musicaux	300
<i>Musique française</i>	312
<i>Les écoles étrangères</i>	317
SIXIÈME PARTIE :	321
UNE HÉGÉMONIE CONTESTÉE	
Chapitre 1 : Un nouveau directeur au conservatoire de Nantes	321
Chapitre 2 : Des tentatives sans lendemain	329
<i>Les Concerts Lonati</i>	330
<i>Les Concerts Babin</i>	334
<i>L'Orchestre symphonique de Nantes</i>	339
<i>L'Association Gabriel Fauré</i>	342
<i>Les Concerts Maurice-Paul Guillot</i>	345
Chapitre 3 : L'Association des Concerts du Conservatoire de Nantes	348
CONCLUSION	371
ANNEXES	379
1. Statuts de la Schola Cantorum déposés en préfecture le 23 février 1920	381
2. La musique à Nantes après la guerre, texte du 31 décembre 1918	383
3. Programme de salle du 15 avril 1916 (les débuts de la Schola)	385
4. Programme de salle des 11 et 12 février 1922 (les débuts de la Schola)	387
5. Programme de salle du 25 avril 1929 (les débuts de la Schola)	389
6. Statuts de l'ANGC	391
7. Statuts des Concerts Henri Morin	395
8. Texte de Marguerite Le Meignen, mars 1919 ; société d'exploitation des théâtres de Nantes	401
9. Rapport d'août 1919	403
10. Liste des membres du comité de patronage mentionnés dans les programmes de salle de 1922 à 1939	404

11. Nombre de sociétaires de la Schola de 1921 à 1939, liste établie d'après les programmes de salle	406
12. Nombre de sociétaires et nombre de parts versées de 1920 à 1933	407
13. Liste des souscripteurs en juin 1920, profession, date et lieu de naissance	416
14. Recettes procurées par la vente des programmes de salle et recettes des saisons 1920-1921 à 1932-1933	419
15. Subventions versées à la Schola de 1920 à 1933	422
16. Pourcentage des subventions par rapport aux recettes, de la saison 1920-1921 à la saison 1932-1933	424
17. Tableau général des dépenses de la Schola de 1920 à 1933	425
18. Affiches de quelques concerts	426
19. Illustrations des programmes de salle	428
20. Liste des rédacteurs des biographies des artistes et des notices des programmes de salle	431
21. Projet de scénario « Une soirée chez les grandes vedettes »	435
22. Circulaire distribuée aux enfants choristes lors du concert consacré à <i>Les Enfants à Bethléem</i>	437
23. Lettre de Marguerite Le Meignen à Émile Jaques-Dalcroze, 6 août 1936	438
24. Lettre de Paul Greslé à Marguerite Le Meignen, 6 février 1936	440
25. Costumes de <i>Snegourotchka</i>	441
26. Programme de l'émission radiodiffusée du 19 août 1935	443
27. Élaboration progressive du programme du 3 février 1937	444
28. Programme du radio-concert symphonique du 18 novembre 1935	448
29. Lettre de Marguerite Le Meignen à Paul Ladmirault, 28 novembre 1931	449
30. Solistes invités à la Schola de 1920 à 1947	451
31. Cachets des chefs d'orchestre et des solistes	455
32. Instrumentistes de l'orchestre de la Schola de 1920 à 1939 ; effectifs par pupitre établis d'après les programmes de salle	461
33. Mise en scène de <i>L'Enfance du Christ</i>	474
34. Article de Jeanne Destranges en 1920	476
35. Coupures dans la <i>Passion selon saint Jean</i>	477
36. Répertoire des programmes de concerts de la Schola du 9 mai 1913 au 23 janvier 1920	480
37. Programmes d'été de la Schola	489
38. Programmes des concerts d'hiver de la Schola, de 1920 à 1947	499

39. Programmes des Concerts Lonati	527
40. Programmes des Concerts Babin	531
41. Programmes des Concerts de l'Orchestre symphonique de Nantes	533
42. Programmes des Concerts Guillot	536
43. Programmes des concerts de l'ACSCN	540
44. Index des noms et des œuvres du répertoire des programmes des concerts d'hiver de 1920 à 1947	557
45. Concerts d'été donnés par l'orchestre du théâtre pendant l'Occupation	585
46. Iconographie	589
46/A : Programme du 29 janvier 1910	589
46/B : Carton contenu dans le programme du 29 janvier 1910	590
46/C : Concert du 13 février 1914, couverture du programme de salle	591
46/D : Programme de salle du 26 novembre 1918	592
46/E : Programme de salle du 14 janvier 1921	593
46/F : Affiche du <i>Chant de la cloche</i>	594
46/G : Affiche du concert du 21 mars 1927	595
46/H : Contrat de Thomas Denys, 22 janvier 1934	596
46/I : Chœur de la Schola après une répétition, 5 mars 1934	597
46/J : Marc Vaubourgoin à la tête de l'ACSCN	598
46/K : Page 6 du programme de salle du 10 novembre 1940	599
46/L : Caricature de Marguerite Le Meignen, 13 octobre 1934	600
SOURCES ET BIBLIOGRAPHIE	601
INDEX DES NOMS ET DES ŒUVRES	613
TABLE DES MATIÈRES	653

La Schola Cantorum dans la vie symphonique à Nantes de 1913 à 1947

De 1913 à 1947, entre la première prestation de ses chœurs jusqu'au décès de sa fondatrice, Marguerite Le Meignen, la Schola Cantorum de Nantes connaît une activité ininterrompue malgré deux guerres mondiales et un contexte politique agité. Le groupement naît dans une ville prospère avant la Première Guerre mondiale où la vie musicale est fort diversifiée, le théâtre lyrique occupant cependant la première place. Grâce à Marguerite Le Meignen, une femme à la très forte personnalité, une société de concerts voit le jour. Très solidement organisée, sachant communiquer avec brio, elle propose des programmes variés tant l'hiver que l'été. Le lien avec la Schola Cantorum de Paris fondée par Vincent d'Indy, affirmé avec conviction au début de l'apparition de la Schola de Nantes, se relâche très rapidement pour laisser place à une réalisation originale. La place hégémonique de Marguerite Le Meignen qui domine la vie musicale nantaise pendant trente-quatre ans, empêche la pluralité, même si elle finit par être en concurrence avec d'autres groupements symphoniques dont le principal, l'Association des Concerts Symphoniques du Conservatoire de Nantes préfigure l'actuel Orchestre National des Pays de la Loire.

From 1913 to 1947, the Schola Cantorum in Nantes symphonia's life

From 1913 to 1947, since the first choirs performance to the death of her founder, Marguerite Le Meignen, Nantes Schola Cantorum experienced an uninterrupted activity, despite two world wars and a disturbed political context. The group is born in Nantes, a flourishing town before WWI where musical life is greatly diversified, despite the predominance of lyric theater. Thanks to Marguerite Le Meignen, a very strong personality, a concert company comes. With a great sense of organization, knowing how to communicate with brio, she suggests various programs both winter and summer. The link with Paris Schola Cantorum founded by Vincent d'Indy, assured with conviction at the creation of Nantes Schola, soon vanished very quickly. Marguerite Le Meignen's hegemonic place, dominating Nantes musical life during thirty-four years, prevented plurality, even if she ends up competing with other symphonic bands, particularly the famous « Association des Concerts Symphoniques du Conservatoire de Nantes » who prefigures the actual « Orchestre National des Pays de la Loire ».